



26984

Gesammelte Schriften

Georg Brandes

Gesammelte Schriften

Deutsche Original-Ausgabe

Sechster Band

Englische Persönlichkeiten

Zweiter Teil



Albert Langen
Verlag für Literatur und Kunst
München

Georg Brandes

Englische Persönlichkeiten

Zweiter Teil

William Shakespeare

Erster Teil

Dritte durchgesehene Auflage



Albert Langen

Verlag für Litteratur und Kunst

München 1904

William Shakespeare

(1895)

In demselben Jahre, in dem Michel Angelo in Rom starb, wurde William Shakespeare in Stratford upon Avon geboren. Der größte Künstler der italienischen Renaissance, er, der die Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle schuf, wurde gleichsam ersetzt durch den größten Künstler der englischen Renaissance, den Schöpfer König Lear.

Shakespeare starb in seiner Vaterstadt ungefähr zu derselben Zeit, als Cervantes in Madrid vom Tode ereilt wurde. Die beiden größten Menschenbildner der spanischen und englischen Renaissance, die Schöpfer Don Quijotes und Hamlets, Sancho Panzas und Falstaffs, wurden gleichzeitig dahingerafft.

Michel Angelo hat mächtige und leidende Helden und Heldinnen in einsamer Gewalt dargestellt. Kein Italiener kommt ihm gleich an schwermütiger Lyrik und tragischer Größe.

Cervantes' vorzüglichste Gestalten stehen da als Denkmäler eines so hohen Humors, daß er in der Weltliteratur Epoche gemacht hat. Kein Spanier hat es ihm gleich getan an typenbildender, komischer Kraft.

Shakespeare hat Michel Angelo an Pathos und Cervantes an Humor erreicht. Schon das liefert eine Art von Maßstab für die Größe und den Umfang seines Genies.

Dreihundert Jahre sind nun verflossen, seitdem dieser geniale Geist in seiner vollen Ursprünglichkeit hervorbrach, und doch beschäftigt er Europa noch immer wie ein Zeitgenosse. Überall, soweit die Zivilisation reicht, werden seine Dramen gespielt und gelesen.

Am stärksten fesselt er doch vielleicht den Menschen, den die Natur so veranlagte, daß er zuvörderst von dem Menschenwesen, das in dem Werke eines großen Künstlers sich verbirgt und offenbart, angelockt und ergriffen wird. „Ich lasse dich nicht, bis du mir das Geheimnis deines Wesens verraten hast“, ist das Wort, das einem solchen Leser Shakespeares auf die Lippen kommt. Er fühlt sich gegenüber den Werken in ihrer wahrscheinlichen Reihenfolge und gegenüber dem Lebenswerke in seiner Gesamtheit gezwungen, sich eine Vorstellung von dem Seelenleben zu formen, das darin seinen Ausdruck gefunden hat.

I.

Wenn man von den Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts zu Shakespeare kommt, so lassen einen alle die gewöhnlichen kritischen Methoden im Stiche. Über die schöpferischen Geister der Gegenwart, des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts, wissen wir in der Regel zuverlässig Bescheid. Wir kennen den Lebenslauf der Schriftsteller und Dichter aus ihren eigenen Mittheilungen oder aus solchen von Zeitgenossen; wir besitzen nicht selten ihre Briefe, und wir haben nicht nur Werke, die ihnen zugeschrieben werden, sondern auch Werke, deren Herausgabe sie selbst besorgt haben. Wir haben nicht nur bestimmte Kenntnis davon, zu welchen Arbeiten sie sich bekannt haben, sondern sind dessen versichert, daß die uns vorliegende Form ihren Beifall gefunden hat. Sind störende Fehler in ihren Schriften, so sind das nur Druckfehler, die sie selbst oder andere übersehen. Sie lassen sich ohne besondere Schwierigkeit berichtigen, selbst wenn sie zuweilen schlimm genug sein können. Der Philologe M. Bernays hat Goethe von nicht wenigen gereinigt.

Anders verhält es sich mit Shakespeare und mit seinen gleichzeitigen Berufsgenossen aus dem England der Elisabeth. Er stirbt 1616, und der erste kurzgefaßte Lebenslauf, der über ihn niedergeschrieben wird, ist vom Jahre 1709. Das ist gerade so, als wenn die erste Darstellung von Goethes Leben im Jahre 1925 niedergeschrieben würde. Briefe von Shakespeare haben wir gar nicht, und nur einen einzigen an ihn gerichteten Geschäftsbrief.

Es existiert keine Zeile Manuscript von seinen Arbeiten. Geschrieben von seiner eigenen Hand haben wir nur fünf bis sechs Namenszüge, drei in seinem Testamente, zwei unter Verträgen und eine aller Wahrscheinlichkeit nach unechte in dem Exemplar von Florios Übersetzung von Montaigne, das im British Museum aufbewahrt wird. Wir wissen nicht genau, in welchem Umfange mehrere der Shakespeare zugeschriebenen Werke wirklich von ihm herrühren. Arbeiten wie Titus Andronicus, wie die Trilogie Heinrich VI., wie Pericles und Heinrich VIII. bieten in dieser Beziehung große und mannigfache Schwierigkeiten. In seiner Jugend hat er die Schauspiele anderer umarbeiten oder auffrischen müssen, in seinen älteren Jahren hat er mit jüngeren Männern, denen er seine Hilfe lieb, zusammengearbeitet. Aber was schlimmer ist: mit Ausnahme von zwei kleinen erzählenden Dichtungen, die Shakespeare selbst zum Druck befördert hat, besitzen wir kein einziges Werk seines Geistes, von dem wir wissen, daß es von ihm herausgegeben ist. Er scheint den Text nicht bestätigt zu haben, er hat keine einzige Korrektur gelesen. Und selbst wenn es in der Folioausgabe seiner Schauspiele vom Jahre 1623, die zwei seiner Freunde unter den Schauspielern nach seinem Tode veröffentlichten, heißt, daß diese Ausgabe nach den ursprünglichen Handschriften veranstaltet sei, so ist diese Behauptung in zahlreichen kontrollierbaren Fällen nachweislich unwahr; sie ist unwahr da, wo die Ausgabe ganz einfach, und oft sogar mit neuen Fehlern, die alten Piratausgaben abdruckt, die entweder auf stenographischem Wege durch zu diesem Zwecke ausgesandte Zuhörer oder durch unredliche Auslieferung der Rollenbücher des Theaters zustande gekommen sind.

Es ist mit einem gewissen Rechte Brauch geworden, zu sagen, daß wir beinahe nichts über Shakespeares Leben wissen. Wir wissen nicht mit Bestimmtheit, wann Shakespeare Stratford verließ, und ebensowenig, wann er von London fortzog. Wir wissen nicht sicher, ob er jemals im Auslande gewesen ist, ob er jemals Italien gesehen hat. Wir kennen nicht den Namen von irgend einem weiblichen Wesen, das er in London geliebt hat. Wir wissen nicht, an wen er seine Sonette gerichtet hat. Wir können wahrnehmen, daß die allgemeine Stimmung seines Lebens düsterer wird, aber wir kennen den Grund nicht. Wir verspüren, daß sein Sinn heller

wird, aber wir wissen nicht, weshalb. Tastend müssen wir erraten, in welcher Reihenfolge seine Werke geschaffen wurden, und können nur schwierig deren Datum bestimmen. Wir wissen nicht, aus welchem Grunde ihm sein Ruf so gleichgültig war, wie es den Anschein hat. Wir sehen nur, daß er seine dramatischen Arbeiten nicht selbst herausgab und sie nicht einmal in seinem Testament erwähnt.

Auf der anderen Seite aber hat die leidenschaftliche Ausdauer, mit der man geforscht hat, nach und nach eine große Anzahl zuverlässiger Tatsachen ans Licht gebracht, die Ausgangspunkte oder Anhaltspunkte zu einem Aufriß von dem Lebenslauf des Dichters abgeben. Wir haben Urkunden, Kaufverträge, Prozeßaktenstücke; wir haben Äußerungen von Zeitgenossen, Anspielungen auf Shakespeares Werke und auf einzelne Stellen derselben, Zitate, leidenschaftliche Angriffe, Ausbrüche von Zorn und Haß, rührende Äußerungen über den Wert des Mannes, über die Liebenswürdigkeit seines Wesens, über sein früh anerkanntes Talent als Schauspieler, über sein Ansehen als erzählender Dichter und die Beliebtheit des Dramatikers beim Volke. Wir haben ferner einige von Zeitgenossen geführte Tagebücher und unter anderem das Notizbuch eines alten Theaterbesizers und Pfandverleihers, der den Schauspielern Geld vorstreckte oder Anzüge lieh, und der die Aufführungsdaten vieler Stücke genau angemerkt hat.

Zu diesen Zeugnissen der Zeitgenossen kommt nun die Überlieferung. Wir begegnen ihr in einigen Aufzeichnungen, die der Prediger zu Oxford, Wikar zu Stratford, John Ward, im Jahre 1662 an Ort und Stelle nach Aussagen der Bewohner jener Gegend notierte, ferner in einigen anderen Aufzeichnungen, die ein Mr. Dowdall im Jahre 1693 nach den Auslassungen des achtzigjährigen Küsters und Kirchendieners an der Kirche zu Stratford niederschrieb. In hervorragender Weise wird die Überlieferung herangezogen bei Rowe, dem ersten, späten Biographen Shakespeares. Er beruft sich besonders auf drei Gewährsmänner. Der älteste von diesen ist Sir William Davenant, ein Poeta laureatus, der, wie es scheint, nichts gegen das Gerücht gehabt hat, das ihn zu einem unehelichen Sohn Shakespeares machte. Dieser konnte jedoch nur als Quelle zweiter Hand gelten, da er vor der Geburt Rowes gestorben war. Was auf Grundlage

seiner Aussagen erzählt wird, hat sich denn auch meist als unzuverlässig erwiesen. Rowes zweiter Gewährsmann ist Aubrey, ein Altertumsforscher im Stile jener Zeit, der ungefähr fünfzig Jahre nach Shakespeares Tod auf einer seiner Reisen Stratford zu Pferde besuchte. Er hat zahlreiche kleine Biographien verfaßt, die alle hier und da nachweisbare und grobe Fehler enthalten, und die unbedeutenden Anekdoten über Shakespeare, die in seiner Handschrift vom Jahre 1680 aufbewahrt sind, können denn auch kein unbedingtes Vertrauen beanspruchen. Rowes wichtigste Quelle ist indessen der Schauspieler Betterton, der ungefähr um das Jahr 1690 in Warwickshire eine Reise unternahm, die den ausgesprochenen Zweck hatte, etwaige noch vorhandene mündliche Überlieferungen über Shakespeare zu sammeln. Durch seine Mitteilungen haben Rowes Aufzeichnungen ihre Bedeutung erhalten; später gefundene, alte Aktenstücke haben in mehreren Fällen merkwürdig die Richtigkeit dessen nachgewiesen, was er, gestützt auf die mündliche Überlieferung, erzählt hat.

Wir verdanken es also einer kleinen Gruppe ehrbarer, aber geistloser Männer, wenn die Umrisse von Shakespeares Lebenslauf sich zeichnen lassen. Deshalb sind uns Anekdoten aufbewahrt worden, die nur geringen Wert besitzen, selbst wenn sie wahr sind, während uns die Kenntnis von wichtigen Daten des äußeren Lebens und von beinahe allem fehlt, was uns über den Gang der inneren Lebensführung Shakespeares aufklären könnte.

Allerdings besitzen wir in Shakespeares Sonetten eine Gruppe von Schöpfungen, durch die wir in ein näheres Verhältnis zu seiner Persönlichkeit kommen als durch seine übrigen Werke. Doch um den Wert der Sonette als selbstbiographisches Material bestimmen zu können, sind nicht nur literarhistorische Kenntnisse, sondern auch kritischer Sinn und Takt vonnöten, da ja keineswegs im voraus angenommen werden darf, daß der Dichter hier, buchstäblich genommen, im eigenen Namen spreche.

II.

William Shakespeare war ein Landkind. Er wurde geboren in Stratford upon Avon, einem Städtchen von vierzehn- bis fünfzehnhundert Einwohnern, gelegen in einer freundlichen Landschaft

mit wellenförmigem Erdboden und reich an grünen Wiesen, an üppigen Büschen und Bäumen — in einer Landschaft, deren Natur Shakespeare bei den Landschaftsschilderungen im Sommernachts-
traum, in Wie es euch gefällt und im Wintermärchen
vorgeschnitten haben mag. Er hat seine ersten und tiefsten Ein-
drücke von dieser Natur, und in ihr seine frühesten, poetischen
Eindrücke von den Volksliedern erhalten, welche die Landbevölke-
rung sang, und die bei Shakespeare so oft besprochen und wieder-
geboren werden. Die Stadt Stratford liegt an einer uralten
Landstraße, die von London nach Irland führt und hier den
Avonsfluß überschreitet, welchem Umstande sie ihren Namen (Land-
straßenfurt) verdankt. Über den Fluß war eine schöne noch
existierende Brücke gebaut. Die malerischen Häuser mit ihren
Giebelbächern waren von Holz oder Fachwerk aufgeführt. Es gab
dort zwei schöne, öffentliche Gebäude, die noch vorhanden sind, die
mächtige, alte Kirche nahe beim Avon und das Rathhaus (the Guild-
hall) mit seiner Kapelle, der noch wohl erhaltenen Guild = Chapel,
die derselben Heiligenkreuzgilde gehörte, welche auch die im zweiten
Stock des Rathhauses gelegene Lateinschule besaß. Die Kapelle mit
ihrem schönen Glockenspiele war mit Wandgemälden geschmückt,
wahrscheinlich die ersten und lange die einzigen Werke der Mal-
kunst, die Shakespeare zu sehen bekam.

Übrigens war Stratford upon Avon ein ungesunder Aufent-
halt. Es gab dort keinerlei unterirdische Ablaufsrinnen, und
weder Straßensieger noch Abtrittskärner. Das Spülwasser floß
aus den Häusern in schlecht gehaltene Gassen; die Straßen waren
voll von stinkenden Pfützen, in denen sich Schweine und Gänse
frei umhertummelten, und der Düngerhaufen dehnte sich über
die Landstraße aus. Das erste, was wir über Shakespeares
Vater erfahren, ist, daß er im April 1552 wegen Ansammlung
eines großen Misthaufens vor seinem Hause in der Henleystreet
zu einer Geldstrafe von zwölf Pence verurteilt wurde, ein
Umstand, der teils auf seine Viehzucht hindeutet, teils seinen
geringen Sinn für Reinlichkeit beweist, da der öffentliche Mist-
haufen nur einen Steinwurf weit von seinem Hause entfernt war.
Auf dem Gipfel seines Wohlstandes angelangt, wird er im Jahre
1558 zugleich mit mehreren anderen Bürgern wegen desselben
Versehens zu einer Geldstrafe von vier Pence verurteilt.

Die Sache hat deshalb einige Wichtigkeit, weil diese sanitären Verhältnisse in Stratford aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeares frühen Tod verursacht haben.

Sowohl von väterlicher als auch von mütterlicher Seite stammt der Dichter aus Landmannsfamilien in Warwickshire. Sein Großvater, Richard Shakespeare, wohnte in Snitterfield, wo er ein kleines Gehöft gepachtet hatte. Der zweite Sohn dieses Mannes John Shakespeare, zog um das Jahr 1551 nach Stratford und ernährte sich in der Henleystraße als Gerber und Handschuhmacher. Im Jahre 1557 verbesserten sich seine Verhältnisse wesentlich durch seine Heirat mit Mary Arden, der jüngsten Tochter eines wohlhabenden Landmanns in der Nachbarschaft, der wenige Monate vorher gestorben war. Von ihrem Vater, Robert Arden, hatte sie dann gerade sein Gut Asbies in Wilmecote geerbt, außerdem hatte sie alle Aussicht, als zukünftiges Erbe einen Anteil an einem größeren Hofe in Snitterfield zu erhalten. Asbies wurde zu einem Werte von 224 Pfund veranschlagt, mit einem jährlichen Einkommen von 28 Pfund, was nach dem jetzigen Geldwerte 140 Pfund (2800 Mark) ausmachen würde. Das Testament gewährt übrigens durch das beigefügte Inventarium einen guten Einblick in die Lebensweise einer reichen Landbewohnerfamilie aus jener Zeit: ein einfaches Bett mit zwei Matratzen, fünf Tischtücher, drei Handtücher usw. Kleidungsstücke von Weinwand scheint man nicht gehabt zu haben. Die Eßgeräte waren wertlos: Holzlöffel und Holznapfe. Und das Vaterhaus der Mutter Shakespeares war doch nach den Verhältnissen der damaligen Zeit sehr wohlhabend.

Nach seiner Heirat war John Shakespeare in den Stand gesetzt, seine Wirksamkeit auszudehnen. Er machte große Geschäfte in Wolle, handelte aber auch gelegentlich mit Korn und anderem. Aubreys Mitteilung, daß er Schlächter gewesen sei, scheint nur besagen zu können, daß er die Tiere züchten und schlachten ließ, für deren Felle er Verwendung hatte, doch waren überhaupt in jenen Tagen in einer so kleinen englischen Provinzstadt die verschiedenen Gewerbe nicht streng getrennt; derselbe Mann, der den Rohstoff lieferte, verarbeitete ihn auch.

John Shakespeare schwang sich allmählich zu einer einflußreichen Stellung in der kleinen Stadt empor, in die er eingewandert war. Zuerst (1557) wurde er einer von den Beamten,

denen es oblag, das Brot und das Bier zu untersuchen und zu kosten; im folgenden Jahre wurde er einer der vier Polizeimeister der Stadt, 1561 Kämmerer, 1565 Rathsherr, endlich 1568 der oberste Bürgermeister (high bailiff).

William Shakespeare war das dritte Kind seiner Eltern. Zwei Schwestern, die in der ersten Jugend starben, waren älter als er. Er wurde am 26. April 1564 getauft; sein Geburtstag ist uns nicht genau bekannt. Nach der Überlieferung war es der 23. April, wahrscheinlich war es aber der 22. (im neuen Stil der 4. Mai), da man sonst wohl in Shakespeares Grabchrift den Umstand erwähnt hätte, daß sein Todestag und sein Geburtstag zusammen fielen, und nicht die Worte „in seinem dreiundfünfzigsten Jahre“ gebraucht worden wäre.

Shakespeares Eltern besaßen keinerlei Schulkenntnisse; sie haben dem Anscheine nach nicht einmal ihren eigenen Namen schreiben können. Sie wollten indessen, daß ihrem ältesten Sohne die Bildung nicht fehlen sollte, die sie selbst entbehrten, und sandten den Jungen in Stratfords gelehrte Schule oder Grammar-School, wo man die Kinder im Alter von sieben Jahren aufnahm; sie wurden in der lateinischen Grammatik unterrichtet, lernten aus dem Schulbuche *Sententiae Pueriles* übersetzen und lasen später Dvid, Vergil, Cicero und Seneca. Die Schulzeit nahm Winter und Sommer den ganzen Tag in Anspruch, doch mit den nötigen Unterbrechungen für Mahlzeiten und Spiele. Eine deutliche Erinnerung aus der Schulzeit Shakespeares ist uns in der ersten Szene des vierten Actes aus den Lustigen Weibern von Windsor aufbewahrt worden, wo der Lehrer, Sir Hugh Evans, den kleinen William in *hic, haec, hoc* examiniert und sich vergewissert, ob er gelernt habe, daß schön pulcher heiße, und daß lapis ein Stein sei. Es scheint sogar, daß sein Lehrer in Wirklichkeit ein Waliser war.

Die Gegend, in der das Kind heranwuchs, war reich an historischen Erinnerungen und Denkmälern. In der Nähe lag Warwick mit seinem Schloß, berühmt durch die Kämpfe der weißen und roten Rose. Hier lebte unter anderem der Graf von Warwick, der sich in der Schlacht von Shrewsbury gegen die beiden Percy auszeichnete und bei der Heirat Heinrichs V. Unterhändler war. Bei den Kämpfen zwischen York und Lancaster waren die Be-

wohner des Landstrichs übrigens nicht einig. Warwick stand eine Zeitlang auf Yorks Seite, Coventry ergriff Lancasters Partei. Nach dem nahegelegenen Coventry muß Shakespeare ebenfalls als Knabe gekommen sein. Auch diese Stadt war reich an Erinnerungen aus dem Zeitalter, das er später wiedererwecken sollte. In Coventry stießen die beiden Gegner, die in seinem Richard II. auftreten, Heinrich Bolingbroke und der Herzog von Norfolk, aufeinander. Aber Coventry war auch in anderer Beziehung eine Stadt, die für den Knaben eine große Anziehungskraft haben mußte. Hier fanden die regelmäßigen Theatervorstellungen statt, die anfangs von der Kirche veranstaltet wurden, später aber an die Gilden übergingen. Wahrscheinlich hat er die halb mittelalterlichen religiösen Schauspiele gesehen, auf die in seinen Werken zuweilen angespielt wird, Stücke, die ihren Zuschauern Herodes und den Kindermord zu Bethlehem zeigten, oder Seelen, die in der Hölle verzehrt werden, oder ähnliche grelle Dinge.*) (Heinrich V., II 3, III 3.)

Auch von königlicher und fürstlicher Pracht hat Shakespeare wahrscheinlich schon als kleines Kind einen Schimmer gesehen. Als er acht Jahre alt war, verweilte Elisabeth einige Zeit in unmittelbarer Nähe von Stratford, und zwar zum Besuch bei dem Sir Thomas Lucy auf Charlecote, der auf Shakespeares Lebensgang einen so durchgreifenden Einfluß erlangen sollte. In jedem Falle aber hat er als Knabe das nahe gelegene Schloß Kenilworth gesehen und muß Zeuge der großartigen Festlichkeiten gewesen sein, die dort im Jahre 1575 von Leicester zu Ehren Elisabeths während ihres Besuches auf dem Schlosse veranstaltet wurden. Die Familie Shakespeare hatte dort nämlich einen nahen und einflußreichen Verwandten, Leicesters hochbetrauten Mann Eduard Arden, der bald darauf, anscheinend infolge der nach dem Feste eingetretenen Spannung zwischen der Königin und Leicester, das Mißtrauen oder das Mißfallen seines Herrn erregte und später auf dessen Befehl hingerichtet wurde.

*) Reminiszenzen daher sind: Hamlets Ausdruck über den schlechten Schauspieler he out-herods Herod und der Vergleich zwischen der Fliege auf Bardolphs flammender Nase und einer schwarzen Seele, die im Höllenfeuer brennt.

Es waren aber nicht allein mittelalterliche Mysterien, die der spätere Schauspieldichter in seiner Jugend zu sehen Gelegenheit hatte. Die Stadt Stratford hatte eine gewisse Vorliebe für eigentliche Theater Vorstellungen. In demselben Jahre, wo Shakespeares Vater Bürgermeister war, kamen zum ersten Male umherziehende Schauspieler nach Stratford, und von 1569—1587 wurde die Stadt von nicht weniger als vierundzwanzig umherreisenden Truppen besucht. Die Truppe der Königin, die Diener der Lords Worcester, Leicester und Warwick gaben wiederholt Gastspiele in Stratford. Es war Sitte, daß diese zuerst dem Bürgermeister ihre Aufwartung machten, ihm mittheilten, bei welchem vornehmen Herren sie in Dienst ständen, und zum erstenmal nur vor ihm und dem Räte der Stadt spielten. Wir haben von einem Schriftsteller namens Willis, der in demselben Jahre geboren wurde wie Shakespeare, eine Schilderung, wie er in dem nahe gelegenen Gloucester, zwischen den Anien seines Vaters stehend, einer solchen Vorstellung beizuwohnte, und sind so in der Lage, uns ein Bild davon zu machen, wie sich dem Dichter als Kind zum erstenmal die Herrlichkeit eines Theaters offenbarte.

Er hat in seinen Knaben- und Jünglingsjahren Gelegenheit gehabt, den größten Teil des älteren, englischen Repertoires kennen zu lernen, worunter theils Stücke sich finden, die er später verspottet — wie *The Life of Cambyse*, über dessen Pathos Falstaff sich aufhält — theils Stücke, die später die Grundlage für seine eigenen Schauspiele bildeten, wie *The Supposes*, das in *Taming of the shrew* benutzt wurde, oder das alte Stück über König Johann oder *Famous Victories of Henrik V.*, das einige Grundzüge zu seinem *Heinrich IV.* enthält.

Wahrscheinlich hat sich Shakespeare als Knabe und Jüngling nicht damit begnügt, den Theater Vorstellungen beizuwohnen, sondern er hat die Schauspieler in den verschiedenen von ihnen bewohnten Wirtshäusern, dem Schwan, der Krone oder dem Bären, aufgesucht.

Im allgemeinen war der Schulbesuch mit dem vierzehnten Jahre beendet. Als Shakespeare in diesem Alter stand, soll sein Vater ihn aus der Schule genommen haben, um ihn in seinem Geschäfte zu verwenden. Damals hatten die Vermögensverhältnisse des Vaters angefangen sich zu verschlechtern.

Im Jahre 1578 verpfändete John Shakespeare den Besitz seiner Frau, Asbies, für eine Summe von 40 Pfund, zu deren Rückzahlung innerhalb zweier Jahre er sich verpflichtet zu haben scheint, was er selbst übrigens in Abrede stellt. In demselben Jahre beschloß die Gemeinde, ihm sowohl die Steuer zur Ausrüstung von Soldaten als auch die von ihm als Alderman zu entrichtende Armensteuer zu erlassen. Im folgenden Jahre ist er wiederum außerstande, die Kriegsteuer zu bezahlen. Als er im Jahre 1580 ein Stück Land verkaufte, das ihm nach dem Tode seiner Schwiegermutter zufiel, um das auf Asbies ruhende Pfand einlösen zu können, und als der Pfandinhaber, ein gewisser John Lambert, ein Sohn von Eduard Lambert, dem das Pfand ursprünglich übertragen war, sich weigerte, das Geld anzunehmen, mit der Begründung oder unter dem Vorwande, daß er die Summe nicht zu rechter Zeit zurückerhalten habe, und daß John Shakespeare auch noch anderweitig in seiner Schuld sei — da nennt dieser sich in dem darauf folgenden Gerichtsverfahren „eine Person in kleinen Verhältnissen und mit wenigen Freunden und Beschützern in der Grafschaft“. Welchen Ausgang die Verhandlungen nahmen, ist uns unbekannt, aber es scheint, daß der Vater und nach ihm der Sohn sich die Sache sehr zu Herzen nahmen und der Meinung waren, daß ihnen großes Unrecht geschehen sei. In dem Vorspiel von *Taming of the Shrew* nennt Christoph Schlaw sich einen Sohn des alten Schlaw von Burton on the Heath. Aber Burton on the Heath war eben der Ort, wo die Lambert, der Vater und der Sohn, ansässig waren. Und es ist sehr bezeichnend, daß diese Äußerung der Hauptperson im Vorspiel eine der wenigen ist, die Shakespeare bei der Umarbeitung des alten Stückes den Vorspielrepliken hinzugefügt hat.

Von nun an wird John Shakespeares Lage immer schlechter. Im Jahre 1586, als sein Sohn wahrscheinlich schon in London war, wird er ausgepfändet, und nicht weniger als drei Arrestbefehle werden gegen ihn ausgestellt; eine Zeitlang scheint er Schulden halber im Gefängnis gesessen zu haben. Er wurde von seiner Stellung als Rathherr abgesetzt, weil er sich lange Zeit nicht mehr zu den Sitzungen auf dem Rathhause eingefunden hatte. Wahrscheinlich wagte er nicht hinzugehen, aus Furcht, von seinen Gläubigern verhaftet zu werden. Er scheint durch Bürgschaft=

leisten für seinen Bruder Henry viel Geld verloren zu haben. Außerdem befand sich Stratford damals in einer Handelskrisis. Die Anfertigung von Tuch und Garn, von der die Bürger lebten, war weit weniger einträglich geworden als früher.

Wie peinlich John Shakespeares Lage viel später, im Jahre 1592, war, bezeugt uns Sir Thomas Luchs Bericht über die Einwohner von Stratford, die Ihrer Majestät Gesetzesvorschrift, einmal des Monats in die Kirche zu gehen, nicht befolgten. Unter diesen wird er als einer genannt, „der sich aus Furcht vor einem Schuldenprozeß nicht dorthin wagt“.

Es ist wahrscheinlich, daß der junge William, als sein Vater ihn aus der gelehrten Schule nahm, diesem in seinem Gewerbe und Geschäft an die Hand ging; unmöglich ist auch nicht, was die übrigens zweifelhafte Andeutung eines Zeitgenossen auszusprechen scheint, daß er eine Zeitlang Schreiber im Bureau eines Advokaten gewesen sei. Sehr früh sind aller Wahrscheinlichkeit nach seine großen Fähigkeiten zutage getreten, früh muß er begonnen haben, Verse zu schreiben, und er ist, wie Genies in der Regel, in allen Beziehungen frühzeitig reif gewesen.

III.

Erst achtzehn Jahre alt, im Dezember 1582, verheiratete William Shakespeare sich mit einem sechsundzwanzigjährigen Mädchen, Anna Hathaway, der Tochter eines eben verstorbenen, wohlhabenden Hofbesizers aus dem Nachbardorfe, aber aus demselben Kirchspiel. Die Ehe, die schon an und für sich übereilt scheint, bei einem nur achtzehnjährigen Jüngling, dessen Vater in drückenden Verhältnissen lebte, und der als Gehilfe vermutlich nur einen geringen Lohn bezog, kam obendrein etwas schneller zustande, als das in der Regel geschah. In einer Urkunde vom 28. November 1582 verbürgen sich zwei Freunde der Familie Hathaway in dem Bischofsitz Worcester mit einer nach damaligen Verhältnissen bedeutenden Summe dafür, daß der Eheschließung nach einem einmaligen Aufgebot — anstatt der gesetzlich befohlenen dreimaligen — nichts im Wege stehe. Soweit man es beurteilen kann, ist die Familie der Braut eifrig bestrebt gewesen, die Hochzeit zustande zu bringen, während die Familie des Bräutigams sich zurückgehalten, ja vielleicht nicht einmal

ihre Zustimmung gegeben hat. Und dieser Haft entspricht es, daß das erste Kind, die Tochter Susanne, sich etwas schnell einfand, und zwar schon im Mai 1583, nur fünf Monate und drei Wochen nach der Heirat. Es ist indessen wahrscheinlich, daß der Hochzeit eine Verlobung vorhergegangen ist, die in der damaligen Zeit als die eigentliche Heirat betrachtet wurde.

Im Jahre 1585 bekam das Paar Zwillinge, die Tochter Judith und den Sohn Hamnet (der Name wird auch Hamlet geschrieben), der unzweifelhaft seinen Namen nach einem Bäcker in Stratford, Hamnet Sadler, einem Freunde der Familie, erhalten hat, den Shakespeare noch in seinem Testament bedachte. Dieser Sohn starb, nur elf Jahre alt.

Wahrscheinlich ist Shakespeare kurz nach der Geburt dieser Kinder gezwungen worden, Stratford zu verlassen. Er hatte, wie es bei Rowe heißt, das Unglück gehabt, in schlechte Gesellschaft zu geraten, und hatte mehrere Male Wild in einem Parke geschossen, der dem Sir Thomas Lucy in Charlecote, nahe bei Stratford, gehörte. Da dieser ihn etwas zu streng dafür bestrafen ließ, so rächte Shakespeare sich, indem er eine Ballade gegen ihn schrieb, die so bitter war, daß der Gutsbesitzer seine Verfolgungen verdoppelte und den jungen Mann zwang, sein Gewerbe und seine Familie in Warwickshire auf einige Zeit zu verlassen und sich nach London zu retten. Rowe nahm an, daß jene Ballade verloren gegangen sei, aber die erste Strophe ist uns, als von einem sehr alten, in der Nachbarschaft von Stratford lebenden Manne stammend, bei Oldys aufbewahrt worden, und sie kann wohl echt sein. Die Übereinstimmung zwischen ihr und einer unzweifelhaften Hindeutung auf Thomas Lucy in einem Shakespeareschen Werke macht es wahrscheinlich, daß sie einigermaßen korrekt wiedergegeben ist. *)

*) A parliament member, a justice of peace
 At home a poor scare-crow, at London an asse;
 If lowsie is Lucy, as some volke miscalle it,
 Then Lucy is lowsie, whatever befall it;
 He thinkes himself greate
 Yet an asse in his state
 We allowe by his eares but with asses to mate.
 If Lucy is lowsie, as some volke miscalle it,
 Sing lowsie Lucy, whatewer befall it.

Obgleich Wildddieberei in der damaligen Zeit als eine verhältnismäßig unschuldige und verzeihliche Jugendsünde angesehen wurde, der z. B. die Studenten an der Oxforder Universität manche Generationen hindurch stark verfallen waren, so hat doch Sir Thomas Lucy, der seinen Wildpark erst eben angelegt und nur wenig Wild darin gehabt zu haben scheint, der Stratford'schen Jugend die Wildddiebereien übel vermerkt. Er war, soweit man es beurteilen kann, in Stratford wenig beliebt; für die Geschenke, welche die Stadt ihm zufließen ließ (nach Ausweis der städtischen Rechen schaftsberichte: wiederholte Sendungen von Salz und Zucker), zeigte er sich nie durch die Überlassung eines Stückes Wild erkenntlich, wie die anderen Gutsbesitzer der Umgegend. Gerichtlich strafbar war Shakespeares Vergehen in jener Zeit noch nicht, aber als Friedensrichter und großer Grundbesitzer hatte Sir Thomas den jungen Burschen in seiner Gewalt; und es ist sehr wahrscheinlich, daß die Überlieferung richtig ist, die, von dem im Jahre 1708 verstorbenen Erzdiakonen Davies herrührend, behauptet, der gestrenge Herr habe Shakespeare „oft peitschen und zu wiederholten Malen einsperren lassen“; denn sie wird durch Davies' fast richtige Aussage bekräftigt, daß Shakespeare sich später gerächt habe, indem er jenen zu „seinem Richter Clodpate“ (soll Richter Shallow sein) machte und durch Anbringung „von drei kriechenden Läusen“ in seinem Wappen Namen und Wappen lächerlich machte. In Wirklichkeit finden wir, daß in der Eingangsszene der Lustigen Weiber von Windsor der Richter Shallow (zu deutsch Schaal), der den Falstaff beschuldigt, sein Wild geschossen zu haben, nach Slenders (Schmächtings) Erklärung ein Duzend weiße lucas (Hechte) in seinem Wappen hat, was in dem Munde des Walisers Evans zu einem Duzend weißer Läufe wird — mit demselben Wortspiel wie in der Ballade. Und das Familienwappen der Lucys bestand eben aus drei Hechten in Silber.

Noch ungereimter erscheint es, die Überlieferung von Shakespeares Wildddiebereien bestreiten zu wollen, wenn man in Betracht zieht, daß gerade Sir Thomas Lucy 1585 im Parlamente einer Verschärfung der Jagdgesetze das Wort redete.

Indessen ist hierbei ja einzig der Umstand von Wichtigkeit, daß Shakespeare, ungefähr einundzwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verläßt, um dauernd nicht mehr dorthin zurückzukehren,

bis er seine ganze Lebensbahn durchlaufen hat. Selbst wenn er ihr jetzt nicht notgedrungen hätte Lebewohl sagen müssen, würde ja der Drang, die ihm innewohnenden Fähigkeiten und Kräfte zu entfalten, ihn über kurz oder lang fortgetrieben haben. Jetzt mußte er jung und im Leben unerprobt nach der Hauptstadt ziehen, um sein Glück zu suchen.

Ob er irgend ein Glück aufgab, um ein neues zu finden, ist ungewiß, aber es ist nicht sehr wahrscheinlich. Nichts deutet darauf hin, daß Shakespeare in dem beinahe acht Jahre älteren Bauernmädchen, das er im Alter von achtzehn Jahren heiratete, auch nur für einige Jahre die Frau fand, die sein Leben ausfüllen konnte, und alles spricht dagegen. Sie und die Kinder blieben bei seiner Abreise in Stratford, und er sah sie nur bei seinen anfangs wahrscheinlich seltenen, späterhin alljährlichen Besuchen in der Stadt wieder. Die Überlieferung im Verein mit seiner Dichtung zeigt, daß er in London das freie Zigeunerleben des Schauspielers und Theaterdichters gelebt hat. Wir wissen außerdem, daß er verhältnismäßig früh das Geschäftsleben eines Theaterleiters und Theatermitbesizers geführt hat. Aber das Weib in diesem Leben ist Anna Hathaway nicht gewesen. Dagegen kann darüber kein Zweifel herrschen, daß Shakespeare Stratford keinen Augenblick aus den Augen verlor, und, sobald er anderswo festen Fuß gefaßt hatte, stets mit dem Ziele vor Augen arbeitete, sich Grund und Boden in der Stadt zu erwerben, die er so arm und gedemütigt verlassen hatte, um das gesunkene Ansehen seines Vaters und die Ehre der Familie wieder aufzurichten.

IV.

Und so ritt denn der junge Mann von Stratford nach London. Bei seiner Ankunft in Smithfield verkaufte er wahrscheinlich sein Pferd, wie es ärmere Reisende damals zu tun pflegten, und nach der sinnreichen Vermutung von Halliwell-Philips verkaufte er es an James Burbage, der einen Mietstall in der Nähe unterhielt. Und dieser Mann, der Vater von Shakespeares später so berühmtem Berufsgenossen Richard Burbage, ist vielleicht derselbe gewesen, der Shakespeare die Wartung der Pferde übertrug, auf den seine Kunden aus der Gegend von Smithfield zum Besuch des

Theaters herbeiritten. James Burbage war nämlich der Erbauer und Besitzer des ersten, 1576 errichteten Theatergebäudes in England, das The Theatre genannt wurde; und wie bekannt berichtet eine Überlieferung, die sich bis auf Sir William Davenant zurückführen läßt, daß Shafespeare sich aus harter Notwendigkeit an der Thür des Theaters aufhielt, bereit, die Pferde zu halten, auf denen die Theaterbesucher herangeritten kamen. Die Gegend war nämlich einsam und berüchtigt, und es wimmelte da von Pferdedieben. Er wurde in dieser Stellung so beliebt, daß alle, die vom Pferde stiegen, nach ihm riefen, so daß er sich Burschen als Mithelfer mietete, die sich mit den Worten meldeten: „Ich bin Shafespeares Bursche“, eine Benennung, die, wie man behauptet, auch später an ihnen haften blieb. Was für die Wahrheit dieser verspotteten Sage spricht, ist der Umstand, daß zu der Zeit, in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, auf die sie zurückgeführt werden kann, die Sitte, nach den Theatern zu reiten, vollständig aus der Mode gekommen war. Man bediente sich der Schifffahrt auf der Themse.

Nach einer Stratford'schen Überlieferung erhielt Shafespeare zuerst in einer den Schauspielern untergeordneten Stellung Zutritt zum Theater; nach einer englischen Theatertradition begann er als Gehilfe des Regisseurs, der den Schauspielern das Signal zum Erscheinen auf der Bühne gab. Augenscheinlich ist er jedoch sehr schnell von einem Posten zum anderen aufgerückt.

Genes London, wohin Shafespeare kam, war eine Stadt von ungefähr 300 000 Einwohnern, deren Hauptstraßen erst eben Pflaster erhalten hatten, aber ohne Straßenbeleuchtung, mit Gräben, Mauern und Toren, mit roten hochgiebeligen, zweistöckigen Holzhäusern, die durch freihängende Schilder bezeichnet und benannt waren, Gebäuden, in deren Innerem Bänke die Stelle von Stühlen, und Binsenflecken die Stelle von Teppichen vertraten, und mit starkem Verkehr — doch gab es keinen Verkehr zu Wagen, denn erst unter Elisabeth kam die erste Kutsche nach England, sondern nur zu Fuß, zu Pferde, in Tragstühlen oder in Booten auf der Themse, die trotz des schon damals starken Kohlenverbrauchs der Stadt noch klar und blank war und von Tausenden von Fahrzeugen befahren wurde. Die Boote bahnten sich unter den immerfort gellenden Rufen der Bootleute Eastward hoe! oder Westward hoe!

ihren Weg zwischen Scharen von Schwänen hindurch, die ab und zu ans Land stiegen, wo grüne Wiesen und schöne Gärten den Fluß einhegten.

Über die Themse führte damals nur eine Brücke, die mächtige London Bridge, nicht weit von der jetzigen Trägerin dieses Namens gelegen. Sie war breit, mit Läden bedeckt, und hatte an den Enden schwere Türme, auf deren Zinnen beinahe immer Köpfe von hingerichteten Männern ausgestellt waren. In ihrer Nähe lag Castheap, die Straße, wo Falstaff zum Wirtshause geht.

In Londons Mittelpunkt standen damals die eben errichtete Börse und die St. Paulskirche, die nicht bloß als die Kathedrale der Stadt betrachtet wurde, sondern auch als ein Versammlungsort für die spazierende Jugend, als eine Art Klublokal, wo man die Tagesneuigkeiten hörte, als eine Art Mietbureau, wo man die Dienstboten mietete, und als eine Freistätte für Schuldner, die dort nicht verunglimpft werden durften. In den Straßen, die noch die bunte Lebensfülle der Renaissancezeit bewahrten, erschallte der Ruf der Lehrlinge, die die Käufer herbeiriefen, sowie der Hausierer, die die Aufmerksamkeit auf ihre Waren hinlenkten; hier sah man zahlreiche bürgerliche, geistliche und militärische Aufzüge, Hochzeitszüge und Prozessionen, Landsknechte und Armbrustschützen in ganzen Scharen.

Dort konnte man Elisabeth in ihrem schweren Hofswagen begegnen, wenn sie es nicht vorzog, in einer prächtig geschmückten Gondel und im Gefolge von zahlreichen, zierlichen Booten auf der Themse zu fahren.

In der City selbst wurde kein Theater geduldet; die bürgerlichen Behörden betrachteten die Theater mit ungünstigen Augen und hatten sie im Verein mit den verben Belustigungen — Hahnenkämpfen und Kampfspielen zwischen Bären und Hunden — mit denen sie wetteifern mußten, nach dem Ostufer der Themse verwiesen.

Die schönen, bunten, ausschweifenden Trachten der damaligen Zeit sind bekannt. Der Männer Puffärmel, der Frauen steife Halskragen und die mit Hilfe der Krinoline phantastisch ausgestatteten Fassons ihrer Kleider werden noch jetzt bei szenischen Aufführungen der Schauspiele aus jener Zeit verwendet. Die Königin und ihr Hof gaben das Beispiel eines großen und unver-

nünftigen Luxus in der Zahl und den Stoffen der Gewänder. Die Damen schminkten sich und färbten oft ihre Haare. Die Farbe der Königin, rotgelb, war Modefarbe. Mit den Bequemlichkeiten des täglichen Lebens war es nicht weit her. Vor kurzem erst hatte man angefangen, statt der offenen Kamine Rachelöfen aufzuführen. Vor kurzem erst waren gute Betten häufiger geworden; als Shakespeares wohlhabender Großvater Robert Arden im Jahre 1556 sein Testament macht, gibt es in seinem Hause, wo er mit seinen sieben Töchtern wohnt, nur ein Bett. Man schlief auf Strohmatrizen mit einem Holzkloze unter dem Kopfe und einem Felle als Decke. Der einzige Zimmerschmuck bei den Wohlhabenderen waren die Teppiche, womit man aus Mangel an Tapeten die Wände behängte und zwischen denen und den Wänden man bei Shakespeare sich so häufig verirrt.

Man speiste zu jener Zeit schon um elf Uhr zu Mittag, und es galt für fein, früh zu speisen. Man aß, wenn es die Mittel gestatteten, üppig und stark, erhob sich ohne Scham vom Tisch, um sich etwas zurückzuziehen, und forderte einen der Anwesenden auf, mit nach dem Kabinett zu gehen. Man saß oft allzulange bei Tisch. Aber das Eßgerät war äußerst einfach. Noch im Jahre 1592 speiste man durchgängig mit hölzernen Löffeln aus hölzernen Tellern und Schüsseln. Erst um diese Zeit begannen Zinn und Silber das Holz abzulösen. Messer waren von 1563 an allgemein in Gebrauch gewesen. Gabeln aber kannte man zu Shakespeares Zeit noch nicht, man benutzte die Finger. In der Schilderung eines fünfmonatlichen Aufenthaltes im Auslande, die der englische Reisende Coryat im Jahre 1611 herausgibt, finden wir ein Zeugnis darüber, daß er zu seiner Verwunderung den Gebrauch der Gabel in Italien verbreitet fand: „In allen italienischen Städten, durch die ich kam, beobachtete ich eine Sitte, von der ich auf meinen Reisen in anderen Ländern niemals Zeuge gewesen bin; auch glaube ich nicht, daß sie außerhalb Italiens irgendwo in der Christenheit vorkommt. Die Italiener und sogar Fremde, die sich in Italien aufhalten, wenden nämlich bei der Mahlzeit eine kleine Gabel an, die sie bei der Zurichtung des Essens als Beihilfe benutzen, denn während sie das Fleisch mit dem Messer zerschneiden, das sie in der einen Hand halten, stechen sie die Gabel, die sie in der anderen Hand halten, in dasselbe Stück,

weshalb man es als einen Verstoß gegen die Gesetze der guten Lebensart betrachtet, wenn einer die Finger in das Gericht steckt, wovon alle speisen sollen. Die Ursache hiervon ist die folgende: die Italiener haben beobachtet, daß die Finger aller Menschen nicht gleich rein sind“. Wir sehen ferner, daß Corhat das neue Gerät in seinem Vaterlande einführt. Er erzählt, daß er es richtig gefunden habe, die italienische Manier nicht nur in Italien und Deutschland, sondern nach seiner Heimkehr „oft in England“ nachzuahmen, und er berichtet, wie ein gelehrter und lustiger Herr aus seiner Bekanntschaft deshalb mit ihm scherzte und ihn Furcifer nannte. In einem Schauspieler von Ben Jonson aus dem Jahre 1614 *The Devil is an Ass* erwähnt jemand des Gebrauches von Gabeln als einer, um die Servietten zu schonen, von Italien eben eingeführten Sitte. Wir müssen uns Shakespeare so ungewohnt im Gebrauch der Gabel vorstellen, wie es heut ein Beduine ist.

Tabak hat er sicher nicht geraucht; denn er erwähnt in seinen Werken niemals den Tabak, obgleich sich zu seiner Zeit die Bevölkerung in den Tabaksläden versammelte, wo in der neuen Kunst des Rauchens Unterricht erteilt wurde, und obgleich die vornehme Jugend sogar auf ihren Plätzen oben auf der Bühne des Theaters Tabak rauchte.

V.

Der Zeitpunkt, zu dem Shakespeare nach London kam, war in politischer und religiöser Beziehung gleich bedeutungsvoll. Es ist dies der Zeitpunkt, wo England protestantische Großmacht wird. Unter der blutigen Marie, deren Gemahl Philipp II. den spanischen Thron einnahm, war die Regierung spanisch = katholisch gewesen; Ketzerverfolgungen brachten die Angeklagten, darunter viele der vorzüglichsten Männer Englands, auf das Schafott, ja auf den Scheiterhaufen. Spanien benutzte England zur Bekämpfung Frankreichs und zog selbst allen Nutzen aus dem Bündnis, England aber erlitt den Schaden; Calais, der letzte englische Besitz in Frankreich, ging verloren.

Mit Elisabeth kam das protestantische Prinzip als politische Macht auf den Thron. Sie schlug Philipps Werbung aus; sie wußte, wie unpopulär die Verbindung mit dem spanischen

Könige ihre Schwester gemacht hatte, und im Kampfe gegen die päpstliche Macht hatte sie das Parlament auf ihrer Seite; das Parlament hatte sie sofort kraft der göttlichen und der Landesgesetze als Königin anerkannt, während der Papst sie bei ihrer Thronbesteigung für unberechtigt zur Thronfolge erklärte. Die katholische Welt nahm Partei gegen sie, zuerst Frankreich, dann Spanien. England unterstützte das protestantische Schottland gegen dessen katholische Königin und deren schottisch-französisches Heer, und die Reformation siegte in Schottland. Späterhin, als Maria Stuart ihre Regierungszeit in Schottland zu Ende gelebt hatte und nach England flüchtete, in der Hoffnung, dort Hilfe zu finden, war es nicht mehr Frankreich, sondern Philipp II., der auf ihrer Seite stand. Er sah seine Herrschaft in den Niederlanden durch den Sieg der protestantischen Ideen in England bedroht.

Das politische Interesse bewog Elisabeths Regierung, Maria gefangen zu nehmen. Der Papst tat Elisabeth in den Bann der Kirche, löste ihre Untertanen von dem Eid der Treue und erklärte sie für rechtlos an ihrem Reiche; wer ihren Befehlen gehorchte, sollte gleichfalls unter dem Banne stehen, und nun folgt, zwanzig Jahre hintereinander, die eine katholische Verschwörung auf die andere, während Maria Stuart beinahe in jedes geplante Unternehmen gegen Elisabeth verwickelt ist.

Im Jahre 1585 eröffnete Elisabeth den Krieg gegen Spanien, indem sie ihre Flotte mit ihrem Günstling Leicester als Befehlshaber der Hilfstruppen nach den Niederlanden sandte. Im Anfange des folgenden Jahres überrumpelte Francis Drake, der in den Jahren 1577—1580 die erste Weltumsegelung vollführt hatte, St. Domingo und Carthagena. Das Schiff, mit dem er seine vorhergehende, große Reise ausgeführt, lag zum Gedächtnis beständig auf der Themse vor Anker, wurde häufig von Londons Bewohnern besucht und ist sicher auch von Shakespeare gesehen worden.

In den jetzt folgenden Jahren erreichte das schwellende, englische Nationalgefühl seine frischeste Stärke. Man vergegenwärtigte sich nur, welchen Eindruck Shakespeare im Jahre 1587 davon erhielt. Am 8. Februar 1587 fiel Maria Stuarts Haupt im Schlosse Fotheringhay, und damit war Englands Bruch mit der katholischen Welt in einer Weise vollzogen, daß keine Umkehr möglich war. Am 16. Februar desselben Jahres wurde der hervorragendste Edel-

mann Englands, die Blume der Ritterschaft, Sir Philip Sidney, der Held aus der Schlacht bei Zutphen in den Niederlanden, das Haupt der englisch-italienischen Dichterschule, in der Paulskirche mit einer Feierlichkeit beigesetzt, die der Begebenheit den Charakter eines nationalen Trauerfestes gab. Philip Sidney war das Muster eines großen Herrn der damaligen Zeit; er besaß die ganze Kultur des Humanismus, hatte Aristoteles und Plato wie Geometrie und Astronomie studiert, war gereist und hatte sich umgesehen, wie er gelesen und gedacht und gedichtet hatte, und er war ebenso sehr Krieger wie Gelehrter. Er hatte als Kavalleriegeneral bei Gravelines das englische Heer gerettet und als Mäcen und Freund den freiesten Denker des Zeitalters, Giordano Bruno, beschützt. Die Königin selbst war bei seiner Beisetzung zugegen und aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeare gleichfalls.

Im folgenden Jahre rüstete Spanien seine große Armada gegen England und sandte sie zur See. Das war, wenn man die Größe der Schiffe und die Stärke der Landungstruppen in Betracht zieht, die größte Flotte, die jemals auf den europäischen Meeren gesehen war. Und in den Niederlanden, in Antwerpen und Dünkirchen wurden Transportschiffe für ebenso große Truppenmassen ausgerüstet, um England zu überwältigen. Aber England war der Gefahr gewachsen. Die Regierung Elisabeths verlangte fünfzehn Schiffe von der Stadt London. Die Hauptstadt rüstete dreißig Schiffe aus, stellte 30 000 Mann Landtruppen und gab der Regierung an barem Gelde ein Darlehn von 52 000 Pfund.

Die spanische Flotte zählte 130 schwere Schiffe, die englische war 60 Segler stark, von einer leichteren, beweglicheren Art; die jungen englischen Edelleute wetteiferten, um sich auf dieser Flotte zum Dienste einzufinden. Die große Armada war nicht darauf eingerichtet, Wind und Wetter in dem Kanale zwischen England und Frankreich Troß zu bieten; sie manövierte schwerfällig und zeigte sich beim ersten Zusammenstoße den leichten Schiffen der Engländer ungeschwätzt. Ein paar Brander reichten hin, sie in Unordnung zu bringen, und in Sturm und Gewitter ging der größte Teil ihrer Fahrzeuge zu grunde.

Die Weltmacht des Zeitalters hatte sich ohnmächtig erwiesen, die keimende, englische Großmacht zu überwältigen, und die ganze Nation jubelte in Siegesfreude auf.

VI.

Zwischen den Jahren 1586 und 1592 verlieren wir Shakespeares Spur. Wir sehen nur, daß er ein tätiges Mitglied einer Schauspielergesellschaft gewesen ist. Es ist nicht bewiesen, daß er in dieser Zeit einer anderen Truppe als der von Lord Leicester angehört hat, jener, die Blackfriars und später das Globetheater besaß. Beim Tode Lord Leicesters 1588 stellte sich die Truppe unter den Schutz des Lord Strange, der 1592 Graf von Derby wurde. Daß Shakespeare teils als Schauspieler, teils als Bearbeiter älterer Stücke für das Theater im Alter von ungefähr achtundzwanzig Jahren Namen und Ansehen gewonnen hat, und deshalb auch der Mißgunst und dem Haß als Zielscheibe diente, ersehen wir aus verschiedenen Stellen in den Schriften der Zeitgenossen.

Eine Stelle in Spensers *Colin Clouts Come Home Again*, wo ein Dichter geschildert wird, dessen Muse geradeso wie sein richtiger Name heroischen Klang hat, läßt sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit, jedoch nicht sicher, auf Shakespeare und den Speer = Erschütterer = Klang in seinem Namen zurückführen. Hierfür spricht der Umstand, daß das Wort *gentle* (liebenswertig, mit Würde mild) hier wie beständig in seinem ferneren Leben mit seiner Person verknüpft ist. Dagegen spricht der Umstand, daß das Gedicht, obgleich erst 1594 herausgegeben, schon 1591 geschrieben zu sein scheint, wo Shakespeares Muse noch kaum heroisch war, und daß vielleicht Drayton, der unter dem Pseudonym Rowland geschrieben hatte, gemeint sein kann. *)

Die älteste und ausgesprochen sichere Hindeutung auf Shakespeare ist ganz anderer Art. Diese befindet sich in der von dem Dramatiker Robert Greene auf seinem Sterbebette verfaßten Schrift *Verstand für einen Heller, erkauft mit Reue für eine Million* (*Groatworth of Wit bought with a Million of Repentance*), geschrieben im August 1592 von dem vollkommen entwürdigten und verkommenen Manne, worin dieser mit Verschweigung der Namen seine Freunde Marlowe, Lodge (oder

*) Die Verse lauten:

And there, though last not least, is Aetion
A gentler shepherd may no where be found:
Whose Muse, full of high thoughts invention
Doth like himselfe heroically sound.

Rash) und Peele beschwört, sie möchten ihr lasterhaftes Leben, ihre Gotteslästerungen, die Achtlosigkeit, mit der sie sich Feinde schufen, und ihre niedrige Gesinnung aufgeben, indem er sich selbst als ein abschreckendes Beispiel darstellt; denn er starb nach einem wilden Leben an einer Krankheit, die er sich durch allzu große Gefräßigkeit zugezogen haben soll, und in einem solchen Elend, daß sein Wirt, ein armer Schuhmacher, ihm Geld leihen mußte, während seine Wirtin allein ihn bis zu seinem Tode pflegte. Er war damals so arm, daß er seine Kleider verkaufen mußte, um etwas zu essen zu bekommen. Seiner Frau sandte er folgende Zeilen: „Doll, ich flehe dich an bei unserer Jugendliebe und meines Seelenfriedens halber, daß du dafür sorgen wollest, diesen Mann zu bezahlen; denn wenn er und seine Frau sich meiner nicht angenommen hätten, so wäre ich auf der Straße gestorben.“

An der Stelle, wo er seine Freunde und Berufsgenossen vor der Undankbarkeit der Schauspieler warnt, heißt es folgendermaßen: „Ja, glaubt ihnen nicht, denn da ist nun eine emporgekommene Krähe, mit unseren Federn geziert, die mit ihrem Tigerherzen, angetan mit der Haut eines Schauspielers, sich ebensowohl imstande glaubt, einen Blankvers auszubombasten, wie der beste von euch, und der als ein vollständiges Johannes = Faktotum (Allvermögend, Hahn im Korbe) in seiner eigenen Einbildung der einzige Bühnenererschütterer (Shakeszene) im Lande ist.“

Die Anspielung auf Shakespeares Namen ist hier unzweideutig, und die Worte von dem Tigerherzen spielen auf den Ausruf an „O Tigerherz, eingehüllt in die Haut eines Weibes“, der sich an zwei Stellen vorfindet, einerseits in dem Stücke „Die wahre Tragödie über Richard, Herzog von York, und den Tod des guten Königs Heinrich VI.“, die dem dritten Teile von Heinrich VI. zu grunde liegt, anderenteils gleichlautend in diesem Shakespeare zugeschriebenen Stücke selbst. Nur durch vernunftwidrige Deutung kann man diese Stelle als einen Angriff auf Shakespeare in seiner Eigenschaft als Schauspieler auslegen; sie enthält unzweifelhaft eine Beschuldigung des literarischen Diebstahls. Alles deutet darauf hin, daß Greene und Marlowe an dem älteren Stücke zusammengearbeitet haben, und daß der erstere mit Erbitterung Zeuge des Erfolges gewesen ist, den Shakespeares Bearbeitung ihres Dramas gehabt hatte.

Aber daß Shakespeare schon damals hoch angesehen war, und daß der Angriff allgemeinen Unwillen erregte, ersehen wir aus der Entschuldigung, die Henry Chettle, der Herausgeber von Greenes Pamphlet, im Dezember 1592 deswegen vorbringt. In der Vorrede zu seinem Buche *Kind-Harts Dreame* bedauert er Shakespeare gegenüber ausdrücklich, nicht mit größerer Diskretion vorgegangen zu sein. „Daß ich dies nicht getan habe,“ sagt er, „tut mir so leid, als ob der ursprüngliche Fehler mein eigener wäre, da ich jetzt eingesehen habe, daß sein Betragen nicht weniger höflich ist, als er selbst vortrefflich in seinem Fache. Außerdem haben mehrere hochstehende Männer die Rechtsschaffenheit seiner Handlungsweise, welche seine Ehrenhaftigkeit beweise, und die muntere Anmut seiner Schriften hervorgehoben, die von seiner Kunst Zeugnis ablegè.“

Die Truppe, bei der Shakespeare angestellt war, und bei der er schon als beginnender Dichter Ansehen gewonnen hatte, benutzte ihn also dazu, die älteren Stücke des Schauspielvorrates aufzufrischen und zu überarbeiten. Die damaligen Theater-Bekanntmachungen würden uns schon zeigen, wenn wir es nicht anders woher wüßten, daß man die älteren Schauspiele unaufhörlich umarbeitete, um ihnen neue Anziehungskraft zu geben. Es heißt zum Beispiel, das Stück solle gespielt werden, wie es zuletzt vor Ihrer Majestät oder vor diesem oder jenem vornehmen Herrn aufgeführt worden sei. Das Stück war ja ein für allemal vom Dichter an das Theater verkauft — entweder für fünf oder für zehn Pfund oder gegen einen Anteil an der Spieleinnahme. Da es für das Theater wichtig war, den Druck zu verhindern, damit andere rivalisierende Bühnen sich des Buches nicht bemächtigten, so wurde nichts herausgegeben (außer durch Diebesdruck), und die Schauspielergesellschaft allein war Herrin der Stücke.

Nichtsdestoweniger konnte natürlicherweise der ältere Schauspieldichter dem jüngeren diese bestellte Retouchierung übel nehmen, wie wir es hier an Greenes Ausfall sehen und wohl auch an Ben Jonsons Epigramm *On Poet-Ape*, wenn es auch unnatürlich ist, dieses so zu deuten, als sei es auf Shakespeare gemünzt.

Nach der damaligen künstlerischen Auffassung gehörten Theaterstücke überhaupt nicht mit zur Literatur. Es galt für unehrenhaft,

seine Arbeit erst an das Theater, dann an den Buchhändler zu verkaufen, und Thomas Heywood erklärt noch im Jahre 1630 (in der Vorrede zu seiner *Lucretia*), daß er sich nie dessen schuldig gemacht habe. Wir wissen auch, mit wie viel Spott Ben Jonson überhäuft wurde, da er als der erste unter den englischen Dichtern 1616 seine Schauspiele in einem Foliobande herausgab.

Auf der anderen Seite sehen wir, daß nicht nur Shakespeares Genie, sondern auch seine persönliche Liebenswürdigkeit, die Hoheit und Anmut seines Wesens selbst diejenigen entwaffnete, die sich aus diesem oder jenem Grunde herabsetzend über seine Tätigkeit ausgesprochen hatten. Wie der Herausgeber von Greenes Angriff gleich öffentlich Abbitte tat, so wurde Ben Jonson, dessen Unwillen und bissige Ausfälle Shakespeare nie mit gleicher Münze beantwortete — er hat der Überlieferung zufolge die Aufführung seines ersten Stückes veranlaßt — trotz aller unüberwundenen Eifersucht sein aufrichtiger Freund und Bewunderer und hat sich nach Shakespeares Tode in Prosa mit Wärme und in Versen in dem prachtvollen Ehrengedichte, womit er die erste Foliobausgabe von Shakespeares Schauspielen versah, mit Schwärmerei über ihn ausgesprochen. Seine Prosaäußerung von Shakespeares Charakter wird durch eine kritische Bemerkung über ihn veranlaßt (in *Timber or Discoveries made upon men and matter*): „Ich erinnere mich, daß Schauspieler es oft als eine Ehre für Shakespeare erwähnt haben, daß er in seinen Schriften, was er auch schrieb, nie eine Zeile ausstrich. Meine Antwort war, ich möchte wünschen, daß er tausend ausgestrichen hätte, was sie als eine unwillige Äußerung betrachteten. Ich würde der Nachwelt dies nicht mitgeteilt haben, wenn es nicht wegen der Unwissenheit derer geschähe, die den Umstand wählen, um ihren Freund zu loben, worin er am meisten fehlte. Auch um meine eigene Ehrlichkeit zu rechtfertigen, denn ich habe den Mann geliebt und sein Andenken diesseits der Vergötterung geehrt, wie nur einer. Er war nämlich rechtschaffen und von offener, freimütiger Natur, hatte eine vorzügliche Phantasie, kühne Einfälle und eine edle Ausdrucksweise, ja die Worte entströmten ihm mit einer so großen Leichtigkeit, daß es zuweilen nötig war, ihn zurückzuhalten.“

VII.

Man könnte denken, daß es sich mit den ältesten Schauspielen, an denen Shakespeare nur mitgearbeitet hat, ebenso verhielte, wie mit jenen italienischen Gemälden aus der besten Zeit der Renaissance, wo der Kenner einen Engelkopf von Leonardo auf einer Tauffzene von Andrea del Verrochio entdeckt. Die Arbeit des Schülers tritt scharf und klar mit reinen Umrissen als ein Werk im Werke hervor, steht im Widerstreit mit dessen Stil und Geist und wirkt darin wie ein Zukunftsgelöbniß. So ist das Verhältniß hier keineswegs.

Shakespeares Heinrich VI. hat, so wie die Trilogie vorliegt, etwas Räthselhaftes an sich, das weder Greenes erbitterter Angriff noch Shettles Bedauern des Angriffes aufzuklären vermag.

Bezüglich seines Ursprunges bietet dieses Stück von allen Shakespeare zugeschriebenen Werken die meiste Veranlassung zum Grübeln. Daß diese drei Schauspiele in der ersten Folioausgabe aufgenommen sind, beweist unzweifelhaft, daß seine gewissenhaften und kundigen Kameraden sie als sein geistiges Eigentum betrachtet haben. Daß die beiden älteren Dramen, die uns aufbewahrt sind, *First part of the Contention* und *The true Tragedie*, die dem zweiten und dritten Teile entsprechen, im ganzen genommen nicht von Shakespeare sein können, beweist sowohl der Verlag, in dem sie anonym erschienen sind, als auch die Truppe, die sie gespielt haben soll. Denn keines von Shakespeares echten Stücken ist in diesem Verlage erschienen oder von dieser Truppe gespielt worden. Und endlich geht das recht deutlich aus inneren Gründen, aus der freien, reimlosen Versbehandlung hervor. Zu der Zeit, aus der sie stammen, benutzte Shakespeare in seinen dramatischen Werken noch mit Vorliebe den Reim.

Gleichwohl haben die weitaus meisten deutschen sowie auch einzelne englische Shakespeareforscher die Auffassung verteidigt, daß die älteren Stücke durchweg von Shakespeare seien, entweder sein erster Entwurf, oder, wie man öfter meint, gestohlene und nachlässig verzeichnete Texte.

Einige englische Gelehrte, wie Malone und Dyce, gehen bis zum entgegengesetzten Extrem und halten den zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. für das Erzeugniß eines fremden Dichters.

Die Mehrzahl der englischen Forscher vertritt die Ansicht, daß Shakespeare diese Schauspiele durch Umarbeiten des Werkes eines anderen Mannes, oder richtiger anderer Männer, erzeugt habe.

So verwickelt ist das Verhältnis, daß keine dieser Auffassungen das Richtige trifft.

Während zweifellos in den älteren Schauspielen Partien sind, die keine Spur von Shakespeares Hand tragen und an Greene erinnern, andere, die in hohem Grade Marlowe gleichen, sowohl an Inhalt und dichterischem Stil, als auch in der Versbehandlung, so gibt es doch auch Stellen darin, die von niemand anders als von Shakespeare herrühren können. Und während die meisten Änderungen und Erweiterungen im zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. deutlich den Stempel der Überlegenheit tragen und nach Geist, Stil und Versform von Shakespeare herrühren müssen, finden wir dort andere, die durchaus nicht von Shakespeare stammen können, sondern mit ziemlicher Bestimmtheit auf Marlowe zurückzuführen sind: dieser muß also entweder bei der Umarbeitung mitgewirkt haben, oder sein Text war an diesen Stellen in den älteren Stücken so nachlässig wiedergegeben, daß er hier verbessert und nach der ursprünglichen Handschrift vervollständigt hervortritt.

Mit Miß Lee, der ausgezeichneten Verfasserin der großen Arbeit über diese Schauspiele (*New Shakespeare-Society Transactions* 1875—1876, S. 219—303), und mit dem Kommentator der Irvingausgabe bin ich der Annahme abgeneigt, alle die in dem endgültigen Texte vorgenommenen Änderungen Shakespeare zuzutrauen. Von einigen derselben wage ich mit Bestimmtheit zu behaupten, daß sie nicht von ihm herrühren.

In den alten Stücken kommt keine Zeile in einer fremden Sprache vor. In Shakespeares Stücken finden wir überall lateinische Zeilen und Ausrufe hinzugefügt und auch einen französischen Satz. *) Wenn die Herausgabe der alten Schauspiele auf Grund eines Textes vorgenommen wurde, der von einem Zuhörer hergestellt war, so ist es leicht erklärlich, daß die fremden Redensarten als unverstanden übersprungen sind. Bei Marlowe wie bei

*) *Tantaene animis coelestibus irae! — Medice, te ipsum! — Gelidus timor occupat artus — La fin couronne les œuvres — Di faciant! laudis summa sit ista tuae!*

And und den anderen älteren Dramatikern sind solche Sentenzen außerordentlich häufig; sie kommen an passenden und unpassenden Stellen vor und stehen überall in starkem Widerstreit mit dem gesunderen Geschmacke der Gegenwart. Marlowe konnte einen Sterbenden im Augenblick des Todes sich in französischen oder lateinischen Sentenzen ergehen lassen, wie das hier zweimal der Fall ist (bei Cliffords und Rutlands Tod); Shakespeare, der sich fast niemals mit unenglischen Redensarten schmückt, würde solche sicherlich keinem sterbenden Menschen in den Mund legen und sie noch weniger einem älteren, rein englischen Texte hinzufügen.

Auch andere Zusätze scheinen nur die ältere Form der Schauspiele wiederhergestellt zu haben, denn sie bringen eigentlich nichts Neues, sondern führen nur einen schon deutlich bezeichneten Gedanken, sogar weitschweifiger als nötig und geschmackvoll, aus. Die ursprüngliche Weglassung scheint in solchen Fällen unbedingt mit Rücksicht auf die Aufführung geschehen zu sein. Ein Beispiel hiervon ist die lange Replik der Königin Margarete (II Heinrich VI., III, 2), die mit Ausnahme der ersten vierzehn Zeilen neu ist.

Aber es gibt noch eine andere Klasse von Zusätzen und Änderungen, die Erstaunen erregen, weil Marlowes Stil darin unverkennbar zutage tritt. Sind diese Zusätze wirklich von Shakespeare, so hat er da unter einer Einwirkung von Marlowe gestanden, die in hohem Grade überraschen muß.

Schon Swinburne hat darauf aufmerksam gemacht, wie sehr die Verse, die den vierten Aufzug des zweiten Theiles eröffnen, in der Wahl der Worte, im Klang und in der Phantasie das Marlowesche Gepräge tragen; wie bezeichnend diese Zeilen aber auch sind:

And now loud howling wolves arouse the jades
That drag the tragic melancholy night

so sind sie doch nicht die einzigen von den hinzugefügten, die auf Marlowe hinweisen. Gerade die Zusätze zu Idens Replikten am Schlusse des vierten Aufzuges erinnern an ihn:

Seh' Glied an Glied, du bist bei weitem schwächer;
Bei meiner Faust ist deine Hand ein Finger,
Dein Wein ein Stock, mit diesem Stamm verglichen;

und besonders die Schlußreplik:

Stirb, deren Fluch, die dich gebär, Verfluchter!
Und wie mein Schwert dir deinen Leib durchstieß,
So stieß' ich gern zur Hölle deine Seele.
Ich schleife häuptlings fort dich an den Fersen
Auf einen Misthauf, wo dein Grab soll sein,
Da hau' ich ab dein frevelhaftes Haupt.

Hier herrscht Marlowesches Pathos in all seiner Wildheit und Grausamkeit, die wir mit Marlowescher Gelehrsamkeit vereinigt finden in den Zeilen des jungen Clifford im letzten Aufzuge:

Treff' ich ein Knäblein an vom Hause Dort,
Ich will's zerhau'n in soviel kleine Stücke,
Als am Absyrtus wild Medea tat;
Ich suche meinen Ruhm in Grausamkeit.

wie auch in denen, die im dritten Teile IV, 2 Warwick in den Mund gelegt sind:

Daß, wie Ulysses und Held Diomed
Zu Rhesus' Zelten schlau und mannhaft schlichen
Und Thrakiens unheilvolle Rosse raubten,
Auch wir, vom Mantel schwarzer Nacht gedeckt,
Die Wachen Eduards mögen niederhau'n
Und greifen ihn.

Wie es nun in den hinzugefügten Partien Stellen gibt, die in ihrem ganzen Stil an Marlowe erinnern oder die stärkste Einwirkung von ihm an den Tag legen, so gibt es in dem alten Text Partien, die in allem Shakespeare gleichen. Hier eine Handvoll Beispiele:

Im zweiten Teil von Heinrich VI., III, 2 Warwicks Replik:

Wer findet tot das Kind und frisch noch blutend,
Sieht dicht dabei den Metzger mit dem Beil
Und argwöhnt nicht, daß er es abgeschlachtet?

oder Suffolks Replik an Margareta:

Ich kann nicht leben, wenn ich von dir scheide;
Und neben dir zu sterben, wär' es mehr
Als wie ein süßer Schlummer dir im Schoß?

Hier könnt' ich meine Seele von mir hauchen,
So mild und leise wie das Wiegenkind,
Mit seiner Mutter Brust im Munde sterbend.

Auch das gleicht im höchsten Grade Shakespeare, wenn im dritten Teil jeder der beiden Söhne des Herzogs York durch eine einzige Zeile charakterisiert ist, da sie die Botschaft von der Ermordung ihres Vaters erhalten:

Eduard

O sprich nicht mehr! ich hörte schon zu viel.

Richard

Sag', wie er starb, denn ich will alles hören.

Shakespearesche Laute klingen hindurch, wenn Margareta, nachdem ihr Sohn vor ihren Augen ermordet worden ist, in die Worte ausbricht:

Ihr habt nicht Kinder, Schächter! der Gedanke
An sie hätt' eu'r Gewissen sonst gerührt.

Diese Stelle antizipiert gleichsam eine berühmte Replik aus Macbeth. Am auffallendsten sind jedoch alle die Cade-(„Aufruhr“=) Szenen im zweiten Teil. Es ist mir unmöglich gewesen, zu einer anderen Überzeugung zu gelangen als zu der, daß diese Szenen ursprünglich von Shakespeare herrühren. Daß sie nicht aus Marlowes Feder stammen können, ist einleuchtend. Man hat sie Greene zuschreiben wollen unter Berufung auf andere Volksszenen von ihm, die einen ähnlichen Humor verraten sollten. Aber der Abstand ist unendlich groß. Allerdings folgt der Text hier der Chronik außerordentlich genau. Aber gerade die geniale Benutzung der Stoffe war immer Shakespeares starke Seite. Und diese Szenen entsprechen so sehr allen anderen Volksszenen bei Shakespeare, sind so deutlich ein Ausschlag der politischen Grundanschauung, die sein ganzes Leben hindurch bei ihm vorherrschend ist und immer ausgeprägter wird, daß die unbedeutende Umarbeitung mit den wenigen Retouches, durch die sein Text sich hier von dem ältesten unterscheidet, unmöglich das Einzige sein kann, was von ihm herrührt.

Sind diese Zugeständnisse aber gemacht, so ist es überhaupt nicht schwierig, das Werk fremder Hände in den alten Texten auf-

zufinden und dem Texte gegenüber, den Shakespeare endgültig zuwege bringt, Punkt für Punkt nicht nur seine Überlegenheit zu genießen, sondern den ihm eigentümlichen Stil entstehen zu sehen und seine ganze Arbeitsmethode deutlich zu beobachten.

Wir lernen hier, wie sonst nur selten, den kritischen Künstler in ihm kennen. Wir sehen ihn verbessern durch eine unbedeutende Retouche, durch eine einfache Umstellung der Worte.

So zum Beispiel, wenn Gloster von seiner verurteilten Frau sagt:

Wie schwer mag sie die stein'gen Straßen dulden,
Mit zartgefühl'gem Fuß sie zu betreten.

Alles sein Mitgefühl liegt in diesen Worten. In dem alten Texte sagt die Herzogin selbst diese Worte von sich.

In Yorks großem Monologe im ersten Aufzuge, der beginnt:

Anjou und Maine gab man den Franzosen

sind die ersten vierundzwanzig Zeilen von Shakespeare, die übrigen stammen aus dem alten Texte. In den gangbaren Übersetzungen kann es scheinen, als ob der Abstand zwischen den beiden Hälften des Monologs nicht besonders groß sei; man nehme aber das Original vor. Bei dem alten Texte ist die Versbehandlung herkömmlich und einförmig; mit jeder Zeile geht der Sinn zu Ende; nach jedem Verse ist gleichsam eine Pause. Bei dem neuen Texte ist der Vers dramatisch bewegt; alles ist Leben und Feuer.

Oder man nehme Yorks Monolog im dritten Aufzuge:

Jetzt oder nie, York, fühle die Gedanken!

und vergleiche ihn in den beiden Texten, so zeigen sich diese in metrischer Beziehung so verschiedenartig, daß der erste, wie Miß Lee treffend gesagt hat, für den Kritiker ebenso deutlich einer früheren Entwicklungsstufe der dramatischen Poesie angehört, wie für den Geologen eine Erdschicht, die einfachere Formen von Geschöpfen enthält, ein früheres Stadium der Erdentwicklung bezeichnet als eine solche, in der höhere Formen von organischem Leben sich befinden. Es gibt im zweiten Teile der Trilogie Partien, von denen niemand glauben kann, daß Shakespeare ihr Urheber sei, so die altväterlichen Späße mit Simpcog, die auf Greene als

ihren Dichter hindeuten. Andere gibt es, die, ohne eines Shakespeares unwürdig zu sein, nicht nur in ihrem ganzen Stil auf Marlowe zurückweisen, sondern auch ab und zu einen seiner Verse variieren. So hat Margareta im ersten Aufzuge des dritten Theils die Zeile:

Der troß'ge Faulconbridge beherrscht den Sund;
(commands the narrow seas)

die eine deutliche Analogie bildet zu folgender Zeile von Marlowe in Eduard dem Zweiten:

The haughty Dane commands the narrow street.

Vielleicht am interessantesten ist jedoch Shakespeares Verhältnis zu seinem Vorgänger bei der Anlage von Glosters Charakter. Es läßt sich weder leugnen noch bezweifeln, daß diese Persönlichkeit, der spätere Richard III., in dem alten Texte bereits entworfen ist, so daß in Wirklichkeit sogar Shakespeares so viel spätere Tragödie Richard III. in der Grundauffassung der Hauptperson durchweg ein Marlowesches Gepräge trägt. Besonders lehrreich ist das Studium von Glosters beiden großen Monologen im dritten Theile von Heinrich VI. Im ersten (Aufzug III, 2) ist zwar der Grundton der Leidenschaft von Marlowe angeschlagen, aber die vorzüglichsten Partien sind alle von Shakespeare. So zum Beispiel die Stelle:

So träum' ich also nur von Oberherrschaft,
Wie, wer auf einem Vorgebirge steht
Und späht ein fernes, gern erreichtes Ufer
Und wünscht, sein Fuß käm' seinem Auge gleich;
Er schilt die See, die ihn von dorten trennt,
Aus schöpfen will er sie, den Weg zu bahnen:
So wünsch' ich auch die Krone, so weit ab;
Und schelte so, was mich von ihr entfernt;
Und sag', ich will die Hindernisse tilgen,
Mir selber schmeichelnd mit Unmöglichkeiten.

Der letzte Monolog (Aufzug V, 6) ist dagegen durchweg aus dem alten Schauspieler. Hier ist gleich im Anfange eine echt Marlowesche Wendung über das Blut des ermordeten Heinrich.

Seht, wie mein Schwert weint um des Königs Tod!

Und Shakespeares Tätigkeit hat sich hier gegenüber diesem mächtigen bewundernswürdigen Texte auf das Ausscheiden einer einzigen abschwächenden Zeile beschränkt, und zwar der ersten überflüssigen, der die eigentümlichsten und tiefsten Verse des Stückes folgen:

I had no father, I am like no father,
I have no brother, I am like no brother
And this word love which greybeards call divine
Be resident in men like one another
And not in me. I am myself alone.

VIII.

Zwei Monate früher als Shakespeare wurde der Mann geboren, der im Drama sein erster Meister wird — ein Meister, dessen Genialität er anfangs nicht völlig begreift. Christopher (Kit) Marlowe, der Sohn eines Schusters von Canterbury, war zuerst Stipendiat in der königlichen Schule seiner Vaterstadt, wurde 1580 Student in Cambridge, erhielt 1583 den niedrigsten akademischen Grad und im Alter von 23 Jahren, nachdem er die Universität verlassen hatte, den Magistergrad, trat, wie man aus einer Ballade schließen kann, auf dem Curtaintheater in London als Schauspieler auf, hatte das Unglück, auf der Bühne ein Bein zu brechen, mußte wohl aus diesem Grunde die Schauspielerlaufbahn aufgeben und scheint spätestens im Jahre 1587 seine erste dramatische Arbeit *Tamburlaine the Great* geschrieben zu haben. Er hatte vor Shakespeare eine weit schnellere Entwicklung, eine frühzeitige relative Reife und eine umfassendere Bildung voraus. Nicht umsonst hatte er einen klassischen Kursus durchgemacht; der Einfluß Senecas, des Dichters und Rhetors, durch den die englische Tragödie mit der antiken in Verbindung steht, ist sehr bemerkbar bei ihm wie auch bei seinen individualitätslosen Vorgängern, den Verfassern von *Gorboduc* und *Tancred and Gismunda* (das erstere ist von zwei, das andere von fünf Dichtern geschrieben worden), jedoch mit dem Unterschiede, daß im Bau dieser Stücke die Anwendung von Monologen und Chören geradezu dem Seneca nachgemacht ist, während bei dem selbständigen Marlowe nur eine sprachliche und stoffliche Einwirkung zu Tage tritt.

Bei ihm beginnen die beiden Ströme zusammenzufließen, die einerseits den biblischen Volksschauspielen des Mittelalters und den allegorischen Volksschauspielen der späteren Zeit und andererseits den lateinischen Schauspielen des Altertums entspringen. Er entbehrt jedoch ganz der komischen Ader, die in den ältesten englischen Nachahmungen des Plautus und Terenz nicht fehlt, welche schon um die Mitte des Jahrhunderts (Ralf Roister Doister, der großsprecherische Soldat) oder in der Mitte der Sechziger (Mutter Gurtons Stopfnadel) von den Schülern in Eton oder den Studenten in Cambridge aufgeführt wurden.

Rit Marlowe ist der ursprüngliche Schöpfer des englischen Trauerspiels. Seine Bedeutung für die Diktion ist damit gegeben, daß er zum erstenmale den ungereimten fünffüßigen Jambus als das Organ des englischen Dramas auf einer öffentlichen Bühne anwendet. Vor ihm war zwar der englische Blankvers schon geschaffen — Lord Surrey († 1547) hatte ihn in seiner Übersetzung der Aeneide angewandt — auch auf der Bühne hatte man ihn gehört in dem alten Schauspiele Gorboduc und anderen, die bei Hofe aufgeführt wurden. Aber Marlowe war der erste, der sich in diesem Versmaße an die große Bevölkerung wandte, und zwar, wie das aus dem Prologe zu Tamburlaine hervorgeht, mit ausdrücklicher Geringschätzung gegen „die Manieren der witzigen Reimschmiede“ und gegen „die Wortspiele, worauf die Plumpheit Wert legt“; er strebte nach tragischem Pathos, suchte „hochtönende, erstaunliche Ausdrücke“ für Tamburlaines Zorn.

Früher benutzte man im Drama gemeiniglich sehr lange, siebenfüßige, paarweise gereimte Verse, und natürlicherweise beeinträchtigten diese regelmäßigen Reime das dramatische Leben der Schauspiele. Shakespeare scheint Marlowes Reform anfangs nicht gewürdigt oder nicht richtig verstanden zu haben, was dieses Verschmähen des Reimes für den dramatischen Stil bedeuete. Allmählich wird es ihm aber völlig klar. In einer seiner ersten Arbeiten, der Komödie der Irrungen, sind beinahe doppelt so viele gereimte Verse als nicht gereimte, im ganzen über tausend; in seinen letzten Arbeiten sind die Reime verschwunden. Im Sturm sind nur zwei Reime, im Wintermärchen ist keiner.

In Übereinstimmung hiermit fühlt Shakespeare sich in seinen ersten Schauspielen (ungefähr wie später Victor Hugo in seinen

ersten Dden) dazu verpflichtet, den Gedanken mit der Verszeile enden zu lassen; allmählich bewegt er sich immer freier. In der Komödie der Irrungen sind achtzehnmal soviel Verse, in denen der Sinn mit dem Verse endigt, als freiere Formen darin vorkommen, in Cymbeline und im Wintermärchen dagegen nur ungefähr zweimal soviel. Man hat hierin sogar ein Mittel gefunden, die zweifelhafte Entstehungszeit einiger Stücke festzustellen.

Es scheint, daß Marlowe in London ein wildes Leben geführt hat und alles bürgerlichen Gleichgewichts bar gewesen ist. Er soll sich in fortwährenden Ausschweifungen herumgetummelt haben, bald in Seide gekleidet, bald als Bettler aufgetreten sein und in himmelstürmendem Trotz gegen Kirche und Gesellschaft gelebt haben. Sicher ist es, daß er, 29 Jahre alt, bei einer Schlägerei getötet wurde. Er soll bei seiner Geliebten einen Nebenbuhler getroffen und ihn mit seinem Dolche haben niederstoßen wollen; aber dieser, ein gewisser Francis Archer, entwand ihm den Dolch und stieß ihn ihm durchs Auge ins Gehirn. Fernerhin wird von ihm erzählt, er sei ein überzeugter und lärmender Atheist gewesen, der Moses einen Gaukler genannt und gesagt habe, daß Christus den Tod eher verdient hätte als Barrabas — und die Richtigkeit dieser Aussagen ist wahrscheinlich. Wenn nun aber hinzugefügt wird, daß er Bücher gegen die Dreieinigkeit geschrieben und bis zu seinem letzten Atemzuge Gotteslästerungen ausgestoßen habe, so sind diese Behauptungen augenscheinlich nur ein Ausfluß des puritanischen Hasses gegen das Theater und die Männer der Bühne. Die einzige Quelle dafür ist das Buch eines Priesters, eines puritanischen Fanatikers, über Gottes Strafgerichte, das sechs Jahre nach Marlowes Tode erschien. (Beard: Theatre of Gods Judgements 1597.)

Unzweifelhaft hat Marlowe ein äußerst unregelmäßiges Leben geführt, aber die Berichte über seine Ausschweifungen müssen schon aus dem Grunde sehr übertrieben sein, weil er, der nicht einmal das dreißigste Lebensjahr erreicht, eine so mächtige und umfangreiche Lebensarbeit hinterläßt. Die Erzählung, daß er seine letzten Stunden mit Gotteslästerungen zugebracht habe, steht in starkem Widerstreite zu Chapmans direkter Aussage, daß er nach dem von Marlowe auf seinem Sterbebette ausgesprochenen Wunsche dessen Übersetzung von Hero und Leander fortgesetzt habe. Der leiden=

schaftliche, herausfordernde, überreich ausgestattete Jüngling gab sich deutlich genug solche Blößen, daß es dem Glaubenseifer und der Makellosigkeit ein Leichtes war, sein Andenken zu verleumden.

Es ist augenscheinlich, daß Marlowes prachtvoll gewaltiger Stil, wie er besonders in seinen ältesten Dramen hervorbricht, einen mächtigen Eindruck auf den jungen Shakespeare gemacht hat. Shakespeare hat sich nach seinem Tode freundlich und wehmütig seiner erinnert, wenn er in einem seiner Lustspiele: Wie es euch gefällt III, 5, Höbe eine Zeile aus Marlowes Hero und Leander anführen läßt: „Nun, toter Schäfer!“ sagt sie (mit einer Hindeutung auf Marlowes schönes Gedicht *The passionate shepherd*): „kann ich dich verstehen! Wer liebte je, und nicht beim ersten Sehen?“*)

Marlowes Einfluß ist nicht nur an dem Sprachklang und dem Vortrage, sondern auch an der bluttriefenden Handlung in dem augenscheinlich ältesten der Shakespeare zugeschriebenen Dramen *Titus Andronicus* deutlich zu erkennen.

Es sind zunächst äußere, aber wichtige und, soweit man es beurteilen kann, entscheidende Gründe, die dafür sprechen, daß Shakespeare der Verfasser dieses Greueldramas ist. Meres erwähnt es 1598 unter seinen Schauspielen, und seine Freunde nahmen es in die erste Folioausgabe auf. Wir wissen aus einer spöttischen Bemerkung in Ben Jonsons Einleitung zu seinem *Bartholomew Fair*, daß es sehr beliebt war; es gehört zu den in der damaligen und nächstfolgenden Zeit häufigst angeführten Stücken, wird doppelt so oft erwähnt als Was ihr wollt und vier-, fünfmal häufiger als Maß für Maß oder Timon. Es schildert wilde Handlungen, die gerade so plötzlich ausgeführt werden, wie die Menschen des sechzehnten Jahrhunderts ihrem inneren Antriebe gehorchten; Grausamkeiten, so herzlos geplant und ausgeführt, wie solche im Zeitalter des Machiavelli ins Werk gesetzt wurden; kurz, es enthält soviel Gefühllosigkeit und so große Greuel, daß es unfehlbar sogar auf harte Nerven und verhärtete Seelen Eindruck machen mußte.

*) Dead shepherd, now I find thy song of might:
„Who ever loved that lov'd not at first sight?“

Diese Greuel waren zum größten Teil nicht von Shakespeare erfunden.

Eine Notiz in Henslowes Tagebuch vom 11. April 1592 spricht zum erstenmal von einem Stücke Titus and Vespasian (tittus and vespacia), das bis zum Januar 1593 sehr häufig gespielt wurde und augenscheinlich außerordentlich beliebt war. Dieses Schauspiel ist in England verloren gegangen, in unserm Titus Andronicus kommt kein Vespasian vor. In Deutschland wurde aber von englischen Schauspielern um das Jahr 1600 ein Drama aufgeführt, das uns unter dem Titel „Eine sehr klägliche Tragödia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden“ aufbewahrt worden ist. In diesem Stücke kommt ganz richtig ein Vespasian vor und daneben der Mohr Aron unter dem Namen Morian, so daß wir hier augenscheinlich eine Übersetzung oder richtiger eine freie Bearbeitung des alten Schauspiels vor uns haben, das dem Shakespeare'schen Stücke als Grundlage gedient hat.

Wir sehen also, daß Shakespeare selbst nur sehr wenige der Ungeheuerlichkeiten erfunden hat, die die Grundsomme des Stückes ausmachen. Die Handlung ist bei ihm kurz folgende: Der Feldherr Titus Andronicus, der nach einem Siege über die Goten heimkehrt, wird vom römischen Volke zum Kaiser erwählt, tritt jedoch edelmütig dem rechten Thronerben Saturninus die Krone ab. Titus will ihm sogar seine Tochter Lavinia zur Frau geben, obgleich diese schon mit Bassianus, dem jüngeren Bruder des Kaisers, verlobt ist, den sie liebt. Da einer der Söhne des Titus sich dem Vater in den Weg stellt, als Bassianus Lavinia mit sich wegzuführen versucht, erschlägt Titus ihn auf der Stelle.

Die gefangene Gotenkönigin Tamora ist inzwischen vor den jungen Kaiser geführt worden. Trotz ihrer Bitten um Gnade läßt Titus einen ihrer Söhne ermorden als Sühnopfer für die von seinen eigenen Söhnen, die im Kriege gefallen sind; da Tamora aber dem Kaiser besser gefällt als seine Braut, die junge Lavinia, so macht Titus mit keinem Worte sein eben abgelegtes Gelübde gegen ihn geltend, und bildet sich ein, daß Tamora als Kaiserin wirklich, und nicht bloß zum Schein, das von ihm ihr zugefügte Böse vergessen habe. Tamora war und ist übrigens noch

die Geliebte des grausamen und listigen Ungeheuers, des Mohren Aron.

Nach gemeinschaftlicher Beratung mit diesem läßt sie durch ihre Söhne den Bassianus auf der Jagd ermorden, worauf diese beiden die Lavinia schänden und ihr Zunge und Hände abschneiden, damit sie weder durch Worte noch durch Schrift die Untat verraten könne. Diese Untat wird erst spät dadurch entdeckt, daß Lavinia mit einem Stab, den sie zwischen den Zähnen hält, eine Erzählung ihres Unglücks in den Sand schreibt. Zwei von Titus' Söhnen werden gefangen genommen, indem man sie fälschlich des Mordes an ihrem Schwager beschuldigt, und Aron läßt den Titus wissen, daß ihr Tod beschlossen sei, falls er nicht seine rechte Hand abhauen und sie dem Kaiser als Lösesumme für die beiden jungen Männer senden wolle. Titus haut seine Hand ab und erfährt dann unter Arons Hohn gelächter, daß seine Söhne schon enthauptet sind; er könne wohl ihre Köpfe, nicht aber sie selbst zurück- erhalten.

Nun geht er ganz in Rachegeanken auf. Er lockt, indem er wie Brutus den Irresinnigen spielt, Tamoras Söhne zu sich, bindet ihnen die Hände auf den Rücken und ersticht sie wie Ferkel, indem Lavinia mit den verstümmelten Armen das Becken unter das rinnende Blut hält. Darauf brät er sie und setzt sie der Tamora bei einem Gastmahl, das er für sie veranstaltet, und bei dem er als Koch verkleidet auftritt, zum Essen vor. In dem Gemetzel, das nun entsteht, werden Tamora, Titus und der Kaiser getötet. Schließlich wird Aron, der den Versuch gemacht hat, den ihm heimlich von Tamora geborenen Bastard zu retten, dazu verurteilt, lebendig bis zum Gürtel begraben zu werden, um so zu verhungern. Titus' Sohn Lucius wird zum Kaiser ausgerufen.

Wie man sieht, waten wir hier nicht nur bis an die Knöchel im Blute, sondern wir befinden uns auch ganz außerhalb der geschichtlichen Wirklichkeit. Zu dem vielen, das Shakespeare in dem alten Schauspieler geändert hat, gehört auch dies, daß jene Anhäufung von verschiedenartigen Scheußlichkeiten mit dem Namen des römischen Kaisers Vespasian verknüpft war. Die Rolle des Kaisers ist bei Shakespeare zwischen Titus' Bruder Marcus und dem Sohne Lucius, der den Thron erbt, verteilt. Das Weib, das der Tamora entspricht, hat in dem alten Drama denselben Charakter, ist aber

Königin von Äthiopien. Übrigens finden wir einige der Greuel schon in dem älteren Stücke: Lavinias Schändung und Verstümmelung sowie die Art und Weise, wie die Verbrecher entdeckt werden, die Szenen, wo Titus vergebens seine Hand abhaut, und jene, wo er als Mörder und Räch Rache nimmt.

Der alte englische Dichter hat seinen Ovid und Seneca gekannt. Aus den Verwandlungen stammt die Verstümmelung Lavinias (Proknes Geschichte), aus derselben Quelle und aus Senecas Thyestis die cannibalische Mahlzeit. Die deutsche Tragödie ist indessen in einer elenden, platten und altertümlichen Prosa verfaßt, während die englische in fünffüßigen, nach Marlowes Vorbild behandelten Jamben geschrieben ist.

Marlowes Beispiel in Tamburlaine ist sicher nicht ohne Einfluß gewesen auf das Blutbad in dem von Shakespeare bearbeiteten Stücke, welches letzteres in dieser Hinsicht mit zwei gleichzeitigen von Tamburlaine beeinflussten Schauspielen auf dieselbe Stufe gestellt werden kann: Robert Greenes Alphonsus, König von Aragon, und Georg Peeles The Battle of Alcazar. Letzgenanntes Trauerspiel hat auch seinen barbarischen Mohren, den Neger Muly Hamet, der ebenso wie der Mohr Aron wahrscheinlich ein Sprößling ist von Marlowes gehäßigem Juden von Malta und dessen Genossen, dem sinnlichen Ithimore.

Unter den von Shakespeare hinzugedichteten Greueln verdienen zwei eine kurze Beachtung. Zuerst Titus' plötzliche, unüberlegte Tötung des Sohnes, der sich seinem Willen zu widersetzen wagt. Ein solcher Zug, der uns jetzt abstößt, setzte damals niemanden in Erstaunen; man fand vielmehr Gefallen daran als an etwas Natürlichem. Lebensläufe wie der des Benvenuto Cellini beweisen, daß Zorn, Heftigkeit, Rachsucht häufig sogar bei hochgebildeten Männern in blutigen Handlungen einen augenblicklichen Ausfluß fanden. Die Männer der Tat waren in jenen Zeiten ebenso impulsiv wie gefühllos grausam, sobald sie von Wut ergriffen wurden.

Der zweite hinzugedichtete Zug ist die Ermordung von Tamoras Sohn. Ganz dieselbe Szene spielt sich in Heinrich VI. ab, wo der junge Eduard vor den Augen der Königin Margareta gemordet wird, und Tamoras Bitten für den Sohn haben in dem Stücke auch den echt Shakespeareschen Klang.

Es kommen in Titus Andronicus einzelne eigentümliche Wendungen vor, die an Peele und Marlowe erinnern.*) Es gibt da auch Zeilen, die Shakespeare anderswo beinahe gleichlautend hat. So stehen die Verse:

She is a woman, therefore may be woo'd,
She is a woman, therefore may be won,

beinahe ebenso im ersten Teil von Heinrich VI.:

She's beautiful, and therefore to be woo'd,
She is a woman, therefore to be won,

nur wenig verschieden im 41. Sonette:

Gentle thou art, and therefore to be won,
Beauteous thou art, therefore to be assailed

endlich nahe verwandt in dem berühmten Monologe von Richard III.:

Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?

Freilich findet sich der Satz „She is woman, therefore may be won“ mehrmals in den Romanen Greener, bevor Titus Andronicus geschrieben sein kann, und scheint also zum geistigen Gesamtbesitz des Zeitalters gehört zu haben.

Obgleich man allerdings im allgemeinen sagen kann, daß dieses roh zugehauene Schauspiel mit seiner Anhäufung von äußerlichen Effekten sehr wenig enthält, was an den Geist und Ton in Shakespeares reifen Tragödien erinnert, so kommen doch überall im Trauerspiele Verse vor, wo die verschiedensten Kritiker gemeint haben, Shakespeares retouchierende Hand zu verspüren und den Klang seiner Stimme zu vernehmen.

Wenige werden bezweifeln, daß eine Zeile wie die folgende im ersten Auftritte des Stückes:

Romans — friends, followers, favourers of my right!

von dem späteren Dichter des Julius Cäsar herrühre. Persönlich möchte ich hervorheben, daß Zeilen, die sich, ehe ich mich mit der

*) Gallops the Zodiac II. Aufzug, 1. Szene, Zeile 7 kommt zweimal bei Peele vor. Die Wendung A thousand deaths, ebenda selbst Zeile 79, kommt in Marlowes Tamburlaine vor.

englischen Detailkritik bekannt machte, beim Durchlesen meiner Überzeugung als unbedingt Shakespearesche aufdrängten, sich gerade als solche Zeilen erwiesen haben, die auch von den vorzüglichsten englischen Kritikern Shakespeare zugeschrieben werden. So etwas hat für einen selbst Beweiskraft. Ich weise hier auf Tamoras Replik hin:

Herr, denke kaiserlich doch, wie dein Name.
Verdunkeln schwirrende Mücken wohl die Sonne?
Die kleinen Vögel läßt der Adler singen,
Nicht kümmert's ihn, was auch gemeint ihr Singen.
Er weiß, er kann mit seiner Flügel Schatten,
Sobald er will, ihr Lied zum Schweigen bringen:
So kannst auch du die Schwindelköpfe Roms.

Einen unzweifelhaft Shakespeareschen Klang hat auch die ergreifende Klage des Titus, als er Lavinias Verstümmelung erfährt (Aufzug III, Szene 2), und bis ins einzelne verheißt in der folgenden Szene seine halb wahnsinnigen Gefühlsausbrüche schon eine Situation aus der besten Zeit des Dichters: die, in der Lear sich an Cordelia wendet, als beide gefangen sind. Titus sagt zu seiner mißhandelten Tochter:

— Lavinia, geh mit mir;
Komm, in dein Kabinett; ich les' mit dir
Traur'ge Geschichten aus der alten Zeit. —

Denselben Geist atmen Lear's Worte:

Wir wollen ins Gefängnis
. So woll'n wir leben;
Und beten, singen, sagen alte Märchen . . .

Ein Feind der übertriebenen oder blinden Shakespeareverehrung braucht uns nicht erst zu beweisen, daß Titus Andronicus nur nach barbarischen Vorstellungen von Poésie als Trauerspiel möglich ist; aber obgleich das Stück bisweilen in Übersetzungen von Shakespeares dramatischen Werken ohne weiteres ausgelassen wird, so läßt es sich doch keineswegs von jemand überspringen, für den das Werden des Shakespeareschen Genies ein Hauptinteresse hat. Je tiefer der Ausgangspunkt dieses Genius liegt, um so bewundernswürdiger ist sein Steigen und sein Flug.

IX.

Es ist wahrscheinlich, daß Shafespeare während dieser ersten in London verlebten Jugendjahre jeden Tag durch all die neuen Eindrücke bereichert, die er sich mit seiner außerordentlichen Vernbegierde aneignete — in seiner vielseitigen Wirksamkeit als häufig benutzter Schauspieler, als Theatermann, dem man es übertrug, alte Stücke mit dem damaligen Geschmack für Bühneneffekte in Einklang zu bringen, und endlich als beginnender Dichter, in dessen Innerem alle Stimmungen Wiederhall fanden und alle Vorstellungen dramatisches Leben bekamen — die Empfindung gehabt hat, daß er mit jedem Tage, der ihm vergönnt war, geistig wachse. Und er hat sich leicht und frei gefühlt; meist vielleicht aus dem Grunde, weil er aus den Fesseln seines Heims in Stratford befreit war.

Allgemeine Menschenkenntnis sagt einem, daß seine Verbindung mit dem acht Jahre älteren Dorfmadchen ihn nicht befriedigen noch ausfüllen konnte. Das Durchlesen seiner Werke bestärkt diesen Eindruck. Allerdings wäre es ungereimt, losgerissenen Repliken aus verschiedenartigen Schauspielen den Wert von selbstbiographischen Zeugnissen beilegen zu wollen, die er mit Absicht und Bewußtsein aufgestellt hätte; aber es gibt gleichwohl nicht wenige Stellen in seinen Dramen, die als Fingerzeig dafür wirken, daß er diese Ehe bald als eine jugendliche Torheit betrachtet hat.

In Was ihr wollt ist z. B. ein Gespräch:

Herzog

Von welchem Alter?

Biola

Von Eurem etwa, gnäd'ger Herr.

Herzog

Zu alt, beim Himmel! Wähle einen Ältern
Das Weib sich stets! So fügt sie sich ihm an,
So herrscht sie dauernd in des Gatten Brust.
Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind uns're Neigungen doch wankelmüt'ger,
Unsich'rer, schwanken leichter her und hin
Als die der Frau'n . . .

So wähl' dir eine jüngere Geliebte,
Sonst hält unmöglich deine Liebe stand.
Denn Mädchen sind wie Rosen: kaum entfaltet,
Ist ihre holde Blüte schon veraltet.

Und das ist die Einleitung zu dem herrlichen Liede des Narren über die Macht der Liebe, das, wie es da heißt, die Frauen beim Rocken und beim Strickzeug, die Mädchen am Klöppelkissen singen; Shakespeares schönstes lyrisches Gedicht.

Anderwärts gibt's Repliken, die Spuren von Wehmut zu tragen scheinen bei der Erinnerung an diese frühe Ehe und die Umstände, unter denen sie zustande kam.

Die folgenden Worte Prosperos im Sturm:

. Doch,
Zerreißt du ihr den jugendlichen Gürtel,
Bevor der heil'gen Feierlichkeiten jede
Nach hehrem Brauch verwaltet werden kann,
So wird der Himmel keinen Segenstau
Auf dieses Bündnis sprengen: dürrer Haß,
Scheeläugiger Verdruß und Zwist bestreut
Das Bett, das euch vereint, mit eilem Unkraut,
Daß ihr es beide haßt.

Zwei der Lustspiele aus Shakespeares erster Periode sind, wie das zu erwarten war, Nachahmungen, teilweise Umarbeitungen älterer Schauspiele. Wenn man sie, wo es möglich ist, mit diesen älteren Arbeiten vergleicht, so kommt man unter anderem dahinter, welche Gedanken in dieser ersten Zeit des Londoner Aufenthaltes Shakespeare zumeist am Herzen lagen. Und da zeigt es sich denn, daß er einen lebhaften Eindruck davon gehabt hat, wie notwendig die Herrschaft des Mannes über das Weib sei, und von dem Verdruß, den widerspenstige, unverständige oder eifersüchtige Weiber verursachen.

Seine Komödie der Irrungen hat Plautus' *Menaechmi* oder vielmehr ein englisches Stück desselben Titels zum Vorbilde, das 1580 erschien, und das ebenfalls nicht in einem direkten Verhältnis zu Plautus, sondern zu einer italienischen Bearbeitung der alten lateinischen Fosse stand. Der Verwechselung zwischen den beiden Herren Antipholus hat Shakespeare in seinem Lustspiele nach dem Vorbilde in Plautus' *Amphitryo* die entsprechende,

wenig wahrscheinliche Verwechselung zwischen ihren beiden Dienern hinzugefügt, die auch beide denselben Namen tragen und ebenfalls Zwillinge sind.

Aber es klingt gleichsam ein persönlicher Ton in das Stück hinein, wo der Gegensatz zwischen den beiden Frauengestalten, der verheirateten Schwester Adriana und der unverheirateten Luciana hervorgehoben wird. Auf Grund der Verwechselungen rast Adriana gegen ihren Gatten und kommt schließlich soweit, daß sie ihn beinahe für sein ganzes Leben elend gemacht hätte.

Sie ist erbittert darüber, daß er nicht rechtzeitig nach Hause gekommen ist. Luciana antwortet:

Der Mann bleibt immer seiner Freiheit Herr:
Sein Herr die Zeit; und scheint es ihm die Zeit,
So kommt und geht er: drum sei ruhig, Schwester.

Adriana

Warum soll er denn freier sein als wir?

Luciana

Weil sein' Geschäft liegt außerhalb der Thür.

Adriana

Käm' ich ihm so, er trüg' es nicht im stillen.

Luciana

Bedenk', er ist der Baum für deinen Willen.

Adriana

Nur Esel können solchen Bügel tragen.

Luciana

Starrköpfige Freiheit wird mit Leid geschlagen.
Schau, alles unterm Himmel, nah und fern,
In Erde, Meer und Luft, hat seinen Herrn:
Das Tier, die Fische, die beschwingten Vögel
Befolgen, was das Männchen will, als Regel;
Weit göttlicher der Mann, der Herr von allen,
Der Erde Fürst und soweit Wasser wallen,
In dem ein Geist und eine Seele lebt,
Die über Fisch und Vogel ihn erhebt,
Als Herrscher soll er auch im Hause schalten:
Drum füge du, als Weib, dich seinem Walten.

Im letzten Aufzug des Stückes verklagt Adriana bei der Äbtissin ihren Mann, daß er zu anderen Frauen Liebe hege.

Äbtissin

Darüber hättet Ihr ihn tadeln sollen.

Adriana

Das tat ich auch.

Äbtissin

Ja, doch nicht hart genug.

Adriana

So hart, als es die Sitte mir erlaubt.

Äbtissin

Geheim vielleicht.

Adriana

Und in Gesellschaft auch.

Äbtissin

Ja, doch wohl nicht genug.

Adriana

Es war der Inhalt unseres Gesprächs:
Im Bette ließ ich ihn davor nicht schlafen;
Bei Tische ließ ich ihn davor nicht essen;
Allein war dies der Stoff stets für mein Thema;
Oft spielt' ich in Gesellschaft darauf an;
Stets sagt' ich ihm, es wäre Schimpf und Schande.

Äbtissin .

Und daher kam es, daß der Mann verrückt ward.
Das gift'ge Lärmen eifersücht'ger Weiber
Äßt schärfer ein, als tollen Hundes Bohn.
Dein Schelten, scheint es, raubt' ihm seinen Schlaf,
Und daher kommt es, daß sein Kopf verwirrt.
Du sagst, sein Essen würzte dein Gezänk;
Ein ruheloses Mahl verdaut sich schlecht.
Daher entstand des Fiebers wilde Glut;

Ebenso auffallend ist die entscheidende Stelle in Shakespeares Bearbeitung des alten Schauspiels *Taming of a shrew*. Diese Arbeit scheint er auf Bestellung seiner Kollegen ausgeführt und

sich nicht viel Mühe damit gegeben zu haben. Die sprachliche und metrische Behandlung ist weniger sorgfältig als in anderen Lustspielen aus seiner Jugend; vergleicht man aber das Shakespearesche Stück, in dessen Titel das widerspenstige Weib an Stelle des unbestimmten den bestimmten Artikel erhalten hat, Punkt für Punkt mit dem Original, so bekommt man hier inbetreff des Lustspieles wie früher inbetreff des Trauerspieles einen vorzüglichen Einblick in des Dichters innere Werkstätte. Wenig Beispiele sind so lehrreich wie dieses.

Mancher hat sich gewiß verwundert gefragt, was Shakespeare beabsichtigte, als er gerade dieses Stück in den Rahmen setzte, den die Dänen aus Holbergs Jeppe vom Berge kennen. Die Antwort lautet: er hat gar nichts damit beabsichtigt. Er hat diesen Rahmen ganz einfach von seinem Vorbilde übernommen. Im übrigen hat er das alte Schauspiel, das nicht nur viel plumper und derber ist als Shakespeares Stück, sondern auch in all seiner Plumpheit und Kindlichkeit weder Saft noch Kraft hat, durchweg verbessert und umgeformt, ja neugeschaffen.

Man fühlt indessen den Abstand am schärfsten, wenn man Katharinas entscheidende Replik für sich betrachtet, mit der sie das Stück beschließt, indem sie, selbst geheilt, die andere widerspenstige Frau zur Vernunft zu bringen sucht.

In dem alten Stücke beginnt sie da mit einer ganzen Kosmogonie: Im Anfang war die Welt formlos, verwirrt und körperlos, bis Gott, der König der Könige, sie in sechs Tagen ordnete. Nach seinem Bilde schuf er dann Adam, den Mann, nahm darauf die Rippe und schuf aus des Mannes woe das Weib the woman. Durch sie kam die Sünde in die Welt; ihretwegen wurde Adam zum Tode verurteilt. Aber wie Sarah ihrem Manne untertan war, so sollen auch wir unseren Männern gehorchen, sie lieben und pflegen und ihnen Nahrung geben, wenn sie in irgend einer Weise unserer Hilfe bedürfen; wir müssen unsere Hände unter ihre Füße legen, auf daß sie darauf treten, wenn das zu ihrem Behagen dienen kann — und sie gibt selbst das Beispiel, indem sie ihre Hand unter ihres Mannes Fuß legt.

Shakespeare läßt all diese Theologie und die ganze biblische Begründung beiseite, um doch zu demselben Resultate zu gelangen:

Pfui, pfui, entrunzel' die drohend finstre Stirne,
Nicht schleudre Hohnesblicke aus den Augen,
Den, der dir König, Herr und Haupt, verwundend!

— — — — —

Ein Weib, erregt, ist wie ein trüber Quell:
Morastig, häßlich, schlammig ohne Reiz;
Solang' er das ist, nicht der durstigste
Trinkt einen Tropfen draus; noch rührt ihn an.
Dein Eh'mann ist dein Herr, dein Licht, dein Leben
Dein Fürst, dein Oberhaupt; er sorgt für dich
Und deinen Wohlstand; er gibt preis den Leib
Mühsamer Arbeit, rings zur See, zu Land.
Ausharrt er Nächst' im Sturm, und Tag' im Frost,
Weil du daheim liegst warm und wohlgemut;
Und keinen Zins verlangt er sonst von dir,
Als Liebe, heitern Blick und Folgsamkeit:
Zu kleine Zahlung für so große Schuld.
Was schuldig ist der Untertan dem Herrn,
Das ist die Frau auch schuldig ihrem Manne,
Und ist sie trozig, launisch, düster, bitter
Und nicht gehorsam seinem edlen Willen,
Ist sie nicht ruchlos kämpfende Rebellin,
Dancklos und frevelnd am liebreichen Herren? — usw.

In diesen bearbeiteten Schauspielen beschäftigt ihn also, wie es theils im Wesen der Quellen, theils in Shakespeares eigenem Wesen lag, das Verhältnis zwischen Mann und Frau, besonders das Verhältnis zwischen Eheleuten. Es sind dies jedoch nicht seine ersten Arbeiten. Ungefähr fünfundzwanzig Jahre alt, hat Shakespeare seine selbständige, dramatische Dichtung begonnen, und zwar, wie das für seine jungen Jahre und den freudigen Lebensmut seiner Jugend am natürlichsten war, mit leichten, munteren Lustspielen. Die Komödien von den Zwillingen und dem widerspenstigen Weibe sind nicht seine frühesten Arbeiten dieser Art.

Sein ältestes Lustspiel scheint aus vielen Gründen, theils metrischen — besonders die Häufigkeit der Reime — theils technischen — die dramatische Schwäche des Stückes — Love's labour's lost zu sein. Verschiedene Anspielungen, wie die auf das tanzende Pferd (I, 2), das 1589 zum erstenmal vorgezeigt wurde, sodann die Namen der Personen Biron, Longaville, Dumain (Duc de Maine), die den Männern entsprechen, welche von 1581 — 1590 in der französischen Politik auftreten, endlich der König von Navarra

selbst, der am Schlusse des Stückes als der Bräutigam der Prinzessin Erbe von Frankreich wird, und mit dem sicher Heinrich von Navarra gemeint ist, welcher eben im Jahre 1589 den Thron von Frankreich bestieg, weisen auf 1589 als den Zeitpunkt hin, in dem das Drama in seiner ursprünglichen Gestalt entstanden ist. Allerdings ist das nicht die Gestalt, in der wir es jetzt lesen; denn wir sehen, daß es bei seiner Aufführung Weihnachten 1597 vor Elisabeth, wie der Titel des gedruckten Stückes bezeugt, durchgesehen und vermehrt worden war. An nicht wenigen Stellen ist die Umarbeitung noch jetzt wahrnehmbar, nämlich da, wo der ursprüngliche Entwurf durch Nachlässigkeit neben dem verbesserten Texte stehengeblieben ist.

Man kann das sogar in der Übersetzung bei Viron's langer Replik (IV, 3) verfolgen:

Wann hättet Ihr, mein Fürst, und Ihr und Ihr
 Die Herrlichkeit der Wissenschaft ergründet,
 Hätt' Euch der Frauen Schönheit nicht geführt?
 Aus Frauenaugen stammt mir diese Kunde;
 Sie sind der Born, das Buch, die hohe Schule,
 Aus der Prometheus' echter Funke sprüht.

Diese Zeilen sind aus dem älteren Texte. Wenn später in der Replik dieselben Wendungen wiederholt werden, so haben wir die Umarbeitung vor uns:

Wann hättet Ihr, mein Fürst, und Ihr und Ihr
 In bleierner Betrachtung je gefunden
 So glüh'nde Verse, als ein flüsternd Auge
 Der schönen Lehrerinnen Euch verliehn?

— — — — —
 Von Frauenaugen leit' ich diese Kunde:
 Sie sprühen noch Prometheus' echte Blut;
 Sie sind das Buch, die Kunst, die hohe Schule,
 Die zeigt und lehrt und nährt die ganze Welt;
 Es wäre nichts vollkommen ohne sie.

Die beiden letzten Aufzüge, die hoch über den früheren stehen, haben augenscheinlich ganz besonders durch die Umarbeitung gewonnen, und Einzelheiten wie die Repliken der Prinzessin und Viron's verraten hier ab und zu Shakespeares reiferen Stil und reifere Gefühlswelt.

Man hat ausnahmsweise für diesen ersten Versuch des Stratford's Jünglings, ein Lustspiel zu formen, keine Quelle gefunden. Er hat hier zum ersten (und vielleicht zum letzten) Male alles allein aus sich und ohne äußere Stütze hervorbringen wollen. Das Schauspiel ist denn auch in dramatischer Beziehung das unbedeutendste geworden, das er geschrieben hat; es ist sogar in England beinahe nie aufgeführt worden und ist wohl auch beinahe nicht aufzuführen.

Es handelt von zwei Dingen. Zunächst natürlicherweise von Liebe — wovon sollte das erste Schauspiel eines sechsundzwanzigjährigen Dichters wohl anders handeln! — aber von Liebe ohne Leidenschaft, ja beinahe ohne tieferes persönliches Gefühl, von halbwegs erkünstelter Liebe, die mit Worten spielt. Aber demnächst handelt das Stück von dem, was notwendig der Mittelpunkt in allen Grübeleien des jungen Poeten sein mußte, der unter dem Kreuzfeuer der neuen Eindrücke in der Hauptstadt sich eine Sprache und einen Stil formen sollte: nämlich von der Sprache selbst und dem poetischen Ausdrucke.

Sobald der Leser die erste Arbeit Shakespeares aufschlägt, wird er bemerken, daß der Dichter sich hier in verschiedenen Rollen über die Vächerlichkeiten und die Unnatur der damaligen Ausdruckweise aufhält, vor allen Dingen aber, daß die Personen überhaupt ein gewisses, humoristisches Übermaß in ihrem Pathos wie in ihrem Scherz und Witz haben. In der Regel scheinen sie zu sprechen, nicht um einander etwas zu erklären, noch um einander zu überreden oder zu überzeugen, sondern um ihrer Einbildungskraft Luft zu machen, mit Worten zu spielen, sich an Worte anzuklammern, sie zu spalten und zusammenzusetzen, nach Buchstabenreimen zu ordnen, sie in beinahe gleichlautende, antithetische Sätze zu vereinen und ebenso rücksichtslos mit den Bildern zu spielen, die die Worte darstellen, sie durch neue, weither geholte Vergleiche so zu erläutern usw., daß das Gespräch weniger eine Handlung oder eine Einleitung zu einer Handlung bildet, als vielmehr ein Ritterspiel mit Worten, die sich durcheinander tummeln, während die rhythmische Musik des Verses oder der Prosa abwechselnd Ausgelassenheit, Bärtlichkeit, Affektation, Lebensfreude, Munterkeit oder Spott ausdrückt. Es liegt hierin trotz einer gewissen Äußerlichkeit jenes Überströmen aller Lebensäfte, das der Renaissance eigen ist.

Wenn es heißt:

Weißhändig' Fräulein, sagt mir ein süß' Wort.

so lautet die Antwort:

Milch, Honig, Zucker: das sind drei sofort.

und mit Recht sagt Boyet in dem Stücke:

Die seltne Schärfe böser Mädchenzungen,
Dem schärfsten Messer bleibt sie unerreichlich,
Dem selbst ein Haar zu spalten wär' gelungen;
Ist übersinnig sinnig; unvergleichlich
Gewandt und schneller ihres Witzes Schwingen,
Als Pfeil, Wind, Kugel, Blitz, die schnellsten Dinge.

Doch das ist nur die eine Seite der Sache, die jugendlich lustige Schlagfertigkeit, die man zu allen Zeiten finden kann. Hier in dieser Sprache, die von den Hauptpersonen gebraucht wird, und in den verschiedenen Formen von stilistischer Überladung, die von den Nebenpersonen mit Vorliebe angewandt werden, liegt etwas, was man nur historisch verstehen kann.

Man gebraucht das Wort Euphuismus als gemeinschaftliche Bezeichnung für diese Stilformen, ein Wort, das sich von John Lyly im Jahre 1578 erschienenem Roman *Euphues or the Anatomy of Wit* hereschreibt. Lyly war außerdem der Verfasser von neun Schauspielen, die alle vor dem Jahre 1589 gedichtet wurden, und es herrscht kein Zweifel darüber, daß er einen sehr bedeutenden Einfluß auf Shakespeares dramatischen Stil ausgeübt hat.

Aber diesen ganzen Wellenschlag in der Renaissancefiction der englischen Poesie kann nur die engste Betrachtungsweise auf ihn allein zurückführen.

Die Bewegung war eine allgemein europäische. Sie entsprang der Begeisterung für die antiken Literaturen, mit deren Sprachton verglichen der inländische niedrig und gemein erschien. Man suchte, um sich den lateinischen Vorbildern zu nähern, übertreibende und vergrößemde Ausdrücke, man suchte zierliche Bezeichnungen und einen Reichtum von Bildern, auch gab man dem Ausdrucke Fülle, indem man ohne weiteres dem heimatlichen Worte die feinere, fremde Bezeichnung für denselben Gegenstand zur Seite setzte.

So entstand „der hohe Stil“, „der kultivierte Stil“. In Italien beherrschten Petrarcas Schüler mit ihren *concetti* die Poesie; zu Shakespeares Zeit trat dort Marini hervor mit seinen Antithesen und Wortspielen; in Frankreich huldigten Ronsard und seine Schule einer verwandten, antikisierenden Richtung; in Spanien wurde der neue Stil von Guevara vertreten, unter dessen unmittelbarem Einflusse Lyly steht.

John Lyly war ungefähr zehn Jahre älter als Shakespeare. Er wurde im Jahre 1553 oder 1554 in Kent als Sohn von Leuten aus dem Volke geboren. Nichtsdestoweniger wurde er der damaligen gelehrten Bildung theilhaftig; er studierte, wahrscheinlich von Lord Burghley unterstützt, in Oxford, wo er 1575 Magister wurde, kam später zur Universität in Cambridge und bald darauf, vermutlich wegen des Aufsehens, das sein *Euphues* erregte, an den Hof der Königin Elisabeth. Zehn Jahre hindurch war er Hofdichter, was einem *poeta laureatus* unserer Zeit entspricht. Er hatte dadurch jedoch keine besonderen Einkünfte. Immer hoffte er zum *Master of the revels* (Intendant für die Hofbeste) befördert zu werden, aber vergebens, und zwei rührende Briefe von ihm an Elisabeth, der eine vom Jahre 1590 und der andere vom Jahre 1593, in denen er sich vergeblich um diese Anstellung bewirbt, beweisen, daß er sich nach zehnjähriger Tätigkeit bei Hofe als ein Schiffbrüchiger fühlte und nach Verlauf von dreizehn Jahren sich der Verzweiflung überließ. Man bürdete ihm alle Verpflichtungen auf, welche die ersehnte Stellung mit sich brachte, versagte ihm aber die Stellung selbst. Wie Greene und Marlowe lebte er ein unglückliches Leben und starb 1606, arm und verschuldet, seine Familie im Elende zurücklassend.

Sein Buch *Euphues* ist für Elisabeths Hof geschrieben. Die Königin studierte und übersetzte selbst die antiken Schriftsteller, und es gehörte bei Hofe zum guten Tone, sich in mythologischen Vergleichen und in Anspielungen auf das Altertum zu ergehen. Lyly folgt in allen seinen Schriften demselben Gange. Er zitiert Cicero, ahmt Plautus nach, führt eine Menge Verse von Vergil und Ovid an, eignet sich in seinem *Euphues* beinahe wörtlich Plutarchs Buch über die Erziehung an und nimmt den Stoff für mehrere seiner Schauspiele aus Ovids Verwandlungen. Wenn im Sommernachts Traum Zettel infolge seiner Verwand-

lung mit Eselsohren auftritt und in die Worte ausbricht: „Ich hab' ein räsonabel gutes Ohr für Musik. Spielt mir ein Stück auf der Mantrommel,“ so hat das wahrscheinlich Ovids verwandelte Midasgestalt zum Hintergrunde, aber mit den Verwandlungen bei Olyh als Zwischenglied.

Nicht nur das Verhältnis zwischen der damaligen Zeit und dem Altertum bestimmte in jenen Tagen den Stil, sondern ebenso sehr das derzeitige neue Verhältnis zwischen den verschiedenen Ländern. Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst waren die Länder geistig isoliert. Mit weit größerer Leichtigkeit als früher wurden nun neue Vorstellungen und Gedanken von einem Lande nach dem anderen hinübergeführt. Im sechzehnten Jahrhundert begann jede der europäischen Völkerschaften sich ihre Übersetzungsliteratur zu schaffen. Fremde Sitten und Gebräuche, in Rede wie in Kleidung, kamen in Mode und trugen das Ihrige dazu bei, den Stil ungleichartig und bunt zu machen.

Für England war es nun von der größten Bedeutung, daß eben zu der Zeit, wo die Renaissancebewegung in diesem Lande poetische Früchte trieb, eine Frau auf dem Throne des Reiches saß, und obendrein eine Frau, die sich für diese Bewegung interessierte, ohne jedoch einen feinen, dichterischen Sinn oder einen geläuterten, künstlerischen Geschmack zu haben, die aber eitel und heimlich galant eine ununterbrochene Huldigung forderte und in der Regel erhielt — meist in überspannten, mythologischen Ausdrücken, und zwar von den ersten Männern des Landes, einem Sidney, einem Spenser, einem Raleigh — und die im Grunde erwartete, daß die ganze Schönliteratur sich um sie als Mittelpunkt drehen solle. Shakespeare ist der einzige große Dichter der damaligen Zeit, der sich förmlich geweigert hat, diese Forderung zu erfüllen.

Diese Stellung der Literatur zu Elisabeth brachte es mit sich, daß sie sich überhaupt an das Weib wandte, an die Damen vom Adel. Euphues ist ein für Damen geschriebenes Buch. Und der neue Stil bedeutete im Grunde zunächst die Entwicklung eines feineren Sprachgebrauches gegenüber dem schönen Geschlechte.

In einem Maskenspiele hatte Philip Sidney der damals fünf- undvierzigjährigen Elisabeth als der Lady of the May gehuldigt. Aber ein Brief, den Walter Raleigh, als er in Ungnade gefallen war, aus seinem Gefängnis an Sir Robert Cecil über Elisabeth

schrieb, ist ein besonders schlagendes Beispiel des euphuistischen Stils, der vortrefflich zu der Leidenschaft paßt, die der vierzigjährige Krieger gegenüber dem damals sechzigjährigen Mädchen affectierte, das Herrin seines Schicksals war:

Während sie mir noch näher war, so daß ich doch alle zwei, drei Tage etwas von ihr hören konnte, war mein Kummer weniger schwer; aber nun ist mein Herz in die Tiefen allen Glends hinabgestoßen. Ich, der gewohnt war, sie reiten zu sehen wie Alexander, jagen wie Diana, gehen wie Venus, während der milde Wind durch ihr schönes Haar blies, so daß es gegen ihre reinen Wangen schlug, wie gegen die einer Nymphe; ich, der gewohnt war, sie zu weilen im Schatten sitzen zu sehen wie eine Göttin, mitunter singend wie ein Engel, mitunter spielend wie Orpheus! So große Qual umfaßt diese Welt. Dieser Verlust hat mir alles geraubt usw. (Gosse: *Raleigh*, Seite 57.)

Der deutsche Schriftsteller Landmann, der den Euphuismus zum Gegenstand seines besonderen Studiums machte (*New Shakespeare-Society's Transactions* 1880—1886), hat richtig darauf aufmerksam gemacht, daß man die größten stilistischen Ausschweifungen und die größten Sünden gegen den guten Geschmack zu jener Zeit immer in den Werken findet, die für Damen, und zwar über die Reize des schönen Geschlechts, mit der Absicht geschrieben sind, durch kunstvollen Witz zu glänzen.

Das war vielleicht der Ausgangspunkt des stilistischen Strebens, aber bald ging dieses ohne besondere Berücksichtigung der weiblichen Leser auf die Befriedigung des Hanges bei den Renaissance-menschen hinaus, ihr ganzes Wesen in ihre Sprache zu legen, dieser also ein Sondergepräge zu geben bis zur Manier und eine Manier bis zur dreistesten Manieriertheit; es beabsichtigte die Befriedigung ihres Dranges, dem Gesagten ein hohes Relief, ein gefärbtes Relief zu geben, es wie Diamanten und falsche Steine im Sonnenlichte glänzen und glitzern zu lassen, es in Einklang lauten und singen und reimen zu machen, wie ungereimt es auch war.

Als eine zufällige aber lehrreiche Illustration beachte man eine Anweisung, wie sie der Page Motte hier an Armado richtet (III, 1):

Meister, wollt Ihr Eure Liebe durch einen französischen Ringeltanz gewinnen?

Armado

Wie meinst du? mit französischem Geringel?

Nichts, mein vollständiger Meister, als eine Weise abzuträllern mit der Zungenspiße, dazu Kapriolen zu schneiden mit Eurer Füßen, Humor zu geben durch Aufziehen Eurer Augenlider, zu seufzen eine Note und zu singen eine Note, bald durch die Kehle, als hättet Ihr Liebe verschluckt beim Singen der Liebe, bald durch die Nase, als hättet Ihr Liebe geschnupft beim Riechen der Liebe; Euer Hut hängend wie ein Wetterdach über den Schuppen Eurer Augen; die Arme gekreuzt über Eurem dünnleibigen Wams, wie ein Kaninchen an einem Spieße; oder Eure Hände in der Tasche, wie ein Mann auf 'nem alten Bilde: und bleibt nicht zu lang in einem Ton, sondern ein Schnippchen und weg. Das sind Manieren, das sind Humore; das gewinnt ziere Dirnen, die einer auch ohne das gewinnt; und macht die zu geachteten Männern — achtet Ihr auf mich —, die am meisten dergleichen in Affektion genommen haben.

Landmann hat den erschöpfenden Nachweis geliefert, daß John Lylys Euphues nur eine Nachahmung ist, die sich oben- drein zum Teil sehr genau an das Original hält, und zwar eine Nachahmung des fünfzig Jahre älteren Buches von dem Spanier Guevara, einer erdichteten Biographie von Marcus Aurelius, die im Laufe von vierzig Jahren sechsmal ins Englische übersetzt worden war. Sie war so beliebt, daß eine dieser Übersetzungen nicht weniger als zwölf Auflagen erreichte. Sowohl Stil als auch Inhalt sind ganz gleich in Euphues und in Guevaras Buch, das in Thomas Norths Bearbeitung den Titel *The Dial of Princes* führt.

Die Haupteigentümlichkeiten des Euphuismus sind die parallelen, gleichklingenden Antithesen, lange Reihen von Vergleichen mit wirklichen oder eingebildeten Naturerscheinungen, die meist der Naturgeschichte des Plinius entnommen waren, die Vorliebe für den Buchstabenreim, für Bilder aus der Geschichte des Altertums oder aus der Mythologie.

Über den eigentlichen Euphuismus hat Shakespeare sich erst später lustig gemacht, nämlich an der Stelle im ersten Teil von Heinrich IV., wo Falstaff, der den König spielt, seine große, wohlbekannte Replik hat, die so beginnt:

Still, gute Bierfanne! Still, Frau Schnaps! —

Hier hält sich Shakespeare geradezu über Lylys naturwissenschaftliche Vergleiche auf.

Falstaff sagt:

Heinrich, ich wund're mich nicht bloß darüber, wie du deine Zeit bringst, sondern auch, in welcher Gesellschaft du lebst; denn wie wohl die Kamille, je mehr sie getreten wird, um so schneller wächst, so wird doch die Jugend, je mehr man sie verschwendet, um so schneller abgenutzt.

Man vergleiche die folgende Stelle bei Dylh (Zitat nach Landmann):

Allzuvielles Studieren verwirrt ihr Hirn, denn (sagen sie) obgleich Eisen blanker wird, je mehr man es braucht, so wird Silber doch ganz verzehrt durch vielen Gebrauch . . . und wiewohl es mit der Kamille so ist, daß sie sich, je mehr man darauf tritt und sie niederdrückt, um so mehr ausbreitet, so ist es doch anders mit dem Weilchen; je häufiger es besüßlt und berührt wird, um so schneller welkt und schwindet es dahin.

Wenn Falstaff ferner so göttlich sagt:

Es gibt ein Ding, Heinrich, wovon du oftmals gehört hast und das vielen in unserm Lande unter dem Namen Pech bekannt ist; dieses Pech, wie alte Schriftsteller aussagen, pflegt zu besudeln usw.,

so ist diese köstliche Berufung auf die alten Schriftsteller — zur Bekräftigung eines so wenig geheimnisvollen Umstandes wie die Klebrigkeit des Peches — aufs neue der reine Dylh.

Wenn Falstaff endlich gegen den Schluß seiner Replik folgende Wendungen hat, die abgesehen von den notwendigen Unvollkommenheiten einer Übersetzung unserem Ohr so merkwürdig und unnatürlich lauten:

Denn, Heinrich, jetzt rede ich nicht im Trunke zu dir, sondern in Tränen; nicht im Scherz, sondern von Herzen; nicht bloß in Worten, sondern auch in Sorgen,

so hat das wieder den Zweck, den euphuistischen Stil zu treffen, da es in der englischen Sprache nicht weniger fade und gesucht erscheint.

Im strengsten Sinne des Wortes kann man nicht sagen, daß es der Euphuismus ist, über den Shakespeare sich in Verlorene Liebesmüh aufhält. Es sind vielmehr verschiedene beigeordnete Arten von Unnatur im Ausdruck und Stil, zunächst der Bombast, der durch einen lächerlichen Spanier, Armado genannt, vertreten wird (dessen Name augenscheinlich einen Anklang an die große Armada hat), dann die Pedanterie, die in der Gestalt des Schul-

meisters Holofernes auftritt, bei dem Shafespeare nach einer alten Überlieferung an den Sprachmeister Florio, den Übersetzer Montaignes, gedacht haben soll — eine Vermutung, die dessen nahe Stellung zu Shafespeares Gönner Southampton doch wenig glaubwürdig erscheinen läßt. Endlich ist es die ausgelassene und gesuchte Ausdrucksweise des Zeitalters, von der Shafespeare sich damals noch keineswegs ganz zu befreien vermochte; über diese erhebt er sich am Schlusse des Stückes und macht sie herunter. Dieser gilt es, wenn Biron in seiner ersten, großen Replik in der zweiten Szene des fünften Aufzugs sagt:

Ihr Taffetphrasen, seidnes Wortgeklinge,
Dreidrähtige Hyperbeln, Künstelei,
Pedantische Figuren, Schmetterlinge,
Ihr blähet mich mit eitler Prahlerei:
Die schwör' ich ab; bei diesem Handschuh weiß,
Gott weiß allein, wie weiß die Hand mag sein! —
Mein werbend Wort, hinsüro einzig sei's:
Ein leinern Ja und einfach zwillich Nein.

Armado wird gleich in der ersten Szene des Stückes vom König mit diesen allzu nachsichtigen Worten gezeichnet:

Ein Spanier, bildungsreich durch manche Fahrten,
Ein Mann, der neuen Art und Mode Spitze,
Das Hirn ein wahrer Schacht von Redensarten,
Einer, den Harmonien gleich entzückt
Der eignen eitlen Zunge süße Rede.

Holofernes, der Pedant, drückt sich etwa 150 Jahre vor Holbergs Else Schulmeisters ungefähr ebenso aus wie sie:

Die posteriora des Tages, hochwohlgeborener Herr, ist passend, kongruent und angemessen für Nachmittag; das Wort ist wohl gewählt, geeignet, süß und passend, ich versichere Euch, Herr, ich versichere Euch.

Es ist wahrscheinlich, daß Armados Bombast auf eine nicht allzu übertriebene Weise den Bombast der damaligen Zeit karikiert: es ist nicht zu leugnen, daß der Schulmeister Kombus in Philip Sidneys Lady of the May sich in einer Sprache an die Königin wendet, die der des Holofernes nicht das Geringste nachgibt. Aber was nützt die Berechtigung der Parodie, wenn diese trotz aller Kunst und allen Fleißes, die darauf verwandt wurden, gerade

so ermüdend ist wie die Manier, die lächerlich gemacht werden soll! Und das ist leider hier der Fall. Shakespeare ist zu jung und zu unfrei gewesen, um sich hoch über die Lächerlichkeiten, die er treffen will, erheben und sie mit seiner Überlegenheit beiseite fegen zu können. Er vertieft sich darin, stellt umständlich ihre Ungereimtheiten zur Schau und ist noch zu unerfahren, um zu bemerken, wie er dadurch dem Zuschauer und Leser das Kreuz der Langeweile auferlegt. Für Elisabeths Geschmack ist es recht bezeichnend, daß sie im Jahre 1598 das Stück mit Vergnügen sah. Ihr guter Kopf fand Gefallen an dieser Spiegelschere mit Worten. Sie mit ihrer derben Sinnlichkeit, die ihre Abstammung von Heinrich VIII. und Anna Boleyn nicht verleugnete, fand Vergnügen an der freien Sprache des Stückes, ja sogar an den lustigen Zoten im Gespräche zwischen Boyet und Maria. (Auszug IV, Szene 1.)

Shakespeare ist hier, wie zu erwarten war, mehr von Vorbildern abhängig als in seinen späteren Arbeiten. Von Othello, bei seinem ersten Auftreten der beliebteste Lustspielsdichter des Zeitalters, bekam er wahrscheinlich die Idee zu seinem Armado, der ziemlich genau dem Sir Tophas in Othellos *Endymion* entspricht, einer Figur, die wiederum dem großprahlerischen Soldaten, dem Pyrgopolinices der alten lateinischen Komödie entnommen ist. Der Prahler und der Pedant, seine beiden komischen Gestalten in diesem Stücke, sind ja auch stehende Figuren der italienischen Bühne, die in so vieler Beziehung das Vorbild für das keimende englische Lustspiel abgab.

Das Persönliche in diesem ersten, leichten Spiel ist indessen nicht schwer zu erfassen; es ist der lustige Protest des jungen Dichters gegen ein durch feste und künstliche Enthaltungsregeln eingegängtes Leben, wie es der König von Navarra an seinem kleinen Hofe durchführen will, mit beständigem Studieren, mit Wachen und Fasten und Verzichtleisten auf Frauen. Gegen dieses Zwangsleben spricht das Lustspiel die Sprache der Natur, besonders durch Biron als Organ, in dessen Repliken man, wie Dowden richtig bemerkt hat, nicht selten die Stimme des jungen Shakespeare hindurchhört. In ihm und seiner Rosaline haben wir den ersten, unsicheren Entwurf zu dem meisterlichen Paar: Benedikt und Beatrice in Viel Lärm um Nichts. Die besten

von Biron's Repliken, die in ungereimten Versen, rühren augenscheinlich von der Umarbeitung aus dem Jahre 1598 her. Aber sie sind im Geiste des ursprünglichen Stückes geschrieben, nur daß sie klarer und besser ausdrücken, was Shakespeare mit der Komödie bezweckte, als er es von Anfang an vermochte. Noch am Schlusse des dritten Aufzugs wehrt sich Biron gegen die Macht der Liebe, so gut er es kann:

Was! ich in Lieb', ich such'! besuch' ein Weib!
 Ein Weib, das wie ein deutsches Uhrwerk immer
 Wird repariert und ewig schadhast bleibt
 Und nimmer richtig geht, hat man nicht acht,
 Da unter acht kaum eine richtig geht!

Aber seine große, prachtvolle Rede im vierten Aufzug ist wie eine Hymne an jenen Gott der Heerscharen, der im Titel des Stückes genannt ist, und um dessen Vorpostengefechte es handelt:

Mühsel'ge Kunst nimmt oft ganz ein den Kopf
 Und findet drum nur fruchtlos Üben,
 Wo kaum noch Ernte gibt die schwere Müh':
 Doch Liebe, die ein Frauenauge lehrt,
 Lebt nicht nur eingemauert im Gehirn:
 Sie fliegt im Umschwung aller Elemente
 Gedankenschnell hindurch durch jede Kraft
 Und gibt jedweder Kraft zwiefache Kraft,
 Weit höher als ihr Amt und ihr Beruf.
 Sie gibt die feinste Schärfe dem Gesicht;
 Das Aug' der Liebe blickt den Adler blind;
 Das Ohr der Liebe hört den schwächsten Laut,
 Wo taub sogar des Diebstahls lauschend Ohr.
 Der Liebe Fühlen, weicher ist's und feiner
 Als der behäufsten Schnecke zartes Horn;

.

Kein Dichter greift zur Feder, der nicht erst
 Mit Liebesseufzern seine Tinte mischte,
 O, dann entzündt sein Lied des Wilden Ohr . . .

Wir müssen Biron = Shakespeare auf sein Wort glauben, daß es lebensvolle und zärtliche Gefühle waren, die von Anfang an in London seine Lippen dem Gesange öffneten.

Als Gegenstück zum Lustspiele *Love's labour's lost* schrieb Shakespeare gleich danach ein anderes: *Love's labour's won*. Wir wissen das aus der berühmten Stelle in Francis Meres' *Palladis Tamia*, wo er die Werke aufzählt, die Shakespeare bis dahin (1598) verfaßt habe. Wie bekannt, gibt es indessen in unseren Tagen keine Shakespearesche Arbeit dieses Namens. Da es undenkbar ist, daß irgend ein aufgeführtes Stück verloren gegangen wäre, so ist die Frage nur die, welches seiner Schauspiele ursprünglich diesen Titel getragen hat; in Wirklichkeit aber kann darüber kein Zweifel herrschen; *Alls well that ends well* ist gemeint, natürlicherweise nicht wie das Stück jetzt vor uns liegt in einem Stil und mit einer Haltung, die aus einem ganz reifen Zeitraume im Leben des Dichters stammen, sondern so wie es war, ehe die durchgreifende Umarbeitung stattfand, von der es Spuren trägt.

Allerdings ist es unmöglich, das Schauspiel wieder darzustellen, wie es der Einbildungskraft des jugendlichen Shakespeare entsprang. Es sind indessen Partien darin, in denen der ältere Entwurf augenscheinlich erhalten ist, ganze gereimte Gespräche oder doch Dialogstücke, eingelegte gereimte Briefe in Sonettform, zahlreiche Einzelheiten, die ganz der Ausdrucksweise in *Verlorene Liebesmüh* entsprechen.

Das Stück ist eine Dramatisierung von Boccaccios Erzählung, *Giletta von Marbonne*. Nur die komischen Partien sind Shakespeares Erfindung; ganz aus seinem Eigenen hat er folgende Personen hinzugefügt: Parolles, Lafeu, den Narren und die Gräfin; übrigens hat er zweifellos schon in seinem ersten Entwurfe die in der Erzählung nur angedeuteten Hauptgestalten vertieft und belebt. Die Handlung des Stückes bei Shakespeare ist, wie bekannt, die Geschichte des jungen Weibes, das dem hochmütigen Ritter Bertram mit einer unerwiderten, verschmähten Liebe zugetan ist, den König von Frankreich von einer gefährlichen Krankheit heilt, zum Lohn die Erlaubnis erhält, sich einen Bräutigam zu wählen, den Bertram wählt, von ihm verstoßen wird und es endlich erreicht, als seine Frau anerkannt zu werden, nachdem sie in fremdem Lande ein nächtliches Stelldichein mit ihm gehabt hat, und zwar an

Stelle eines anderen Weibes, das er erwartet und das er umarmt zu haben glaubt.

Shakespeare hat als ganz junger Mann nicht nur seine auch später gewöhnliche Rechtgläubigkeit gegenüber dem gegebenen Stoffe gezeigt, sondern er hat diesen auch mit allen seinen Eigenheiten und Unwahrscheinlichkeiten in sein Drama hinübergenommen; sogar die seelischen Ungereimtheiten hat er roh hinuntergeschluckt, wie die, daß die seine Frau bei Nacht und Nebel den Mann aufsucht, der Heim und Vaterland nur deshalb verlassen hat, um nicht ihr Gemahl zu sein.

Shakespeare hat in Helene eine Griselidisgestalt gezeichnet, den Typus einer liebenden und grausam behandelten Frau, der in der deutschen Poesie in Kleists Käthchen von Heilbronn wieder auftaucht, dem Mädchen, das in unendlicher Zärtlichkeit und Demut alles duldet und an seiner Liebe festhält, bis es zu allerlezt den Gegenstand dieser Liebe gewinnt.

Nur schade, daß der unhandliche Stoff Shakespeare zwang, jenes seltene Weib am Schlusse des Stückes seine Rechte geltend machen zu lassen, nachdem der so sehr geliebte Mann seine aufgedrungene Frau nicht nur mit rücksichtsloser Roheit behandelt, sondern sich auch als Schurke und Lügner gezeigt hat, da er versucht, das italienische Mädchen zu schmähen, das sich (zum Schein) auf ein Ehegelöbniß beruft und von dem er behauptet, sie sei im Lager für jedermann feil gewesen.

Es ist sehr bezeichnend für die Verbhheit der englischen Renaissance und außerdem für Shakespeares auf ein Theaterpublikum berechnete, freie Sprache in seinen Jugendarbeiten, daß er seinen Parolles mit dieser edlen Heldin das lange, humoristische Gespräch im ersten Aufzuge über das Wesen der Jungfernschaft einleiten und fortführen läßt, das selbst in einer mildernden Übersetzung höchst unanständig ist, ungefähr das Unanständigste, was er je geschrieben hat. Dieser Dialog gehört sicher zu dem ursprünglichen Entwurfe.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Helene hier noch nicht das seelenvolle Weib gewesen, wozu sie in der späteren Bearbeitung wurde. In Shakespeares Jugendstil hat sie sich in unverzagten, gereimten Grübeleien über die Liebe und das Schicksal und deren gegenseitige Beziehungen ausgesprochen:

Oft ruht die Hilfe in der eignen Kraft,
 — Die man vom Himmel hofft: das Schickſal ſchafft
 Uns freie Bahn und hemmt nur unſern Weg,
 Wenn wir ihn ſelber läſſig gehn und träg.
 Ha, welche Macht hob meine Lieb' ſo hoch,
 Die ſeh'n mich läßt und Augenweid' entzog?
 Was weit das Glück getrennt, eint die Natur,
 Gleich Gleichem küßt ſich's, Kinder einer Flur.
 Unmöglich jede kühne That erſcheint
 Dem, der gern jede Mühe ſpart und meint,
 Was nicht geweſen, könne nimmer ſein.
 Nie rang Verdienſt um Lieb' und blieb allein!

Oder er hat Helene mit einem Strome von Worten und
 Bildern, die einander unaufhörlich jagten, die erotiſchen Gefahren
 ſchildern laſſen, die Bertram am franzöſiſchen Hofe bedrohen:

Dort wird eu'r Herr nun tauſend Lieben haben:
 'ne Mutter, eine Herrin und 'nen Freund,
 'nen Rhöniz, einen Hauptmann und 'nen Feind,
 'nen Führer, eine Göttin und 'nen Fürſten,
 Ratgeber und Verräterin und Liebchen;
 Demüt'gen Ehrgeiz, überſtolze Demut,
 Und falſche Harmonie und ſüßen Mißklang,
 Und Treu und ſüßen Unſtern und 'ne Welt
 Von holden, art'gen, angenomm'nen Kindern,
 Bei denen Amor zu Gevatter ſteht.

In dieſem leichteren Tone war der erſte Entwurf zu Ende
 gut, alles gut augenſcheinlich durchweg gehalten.

Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt die Geſtalt des Barolles hier
 angelegt geweſen. Sie entſpricht ja ſo ziemlich dem Armado im
 vorhergehenden Stücke. Und in Barolles haben wir dann unzweifel-
 haft den erſten ſchwachen Grundriß zu der Figur, die ſieben, acht
 Jahre ſpäter der unſterbliche Falſtaff wird. Barolles iſt humoristiſcher
 Lügner, Prahler und Jugendverführer, wie der dicke Freund des
 Prinzen Heinrich. Man beſchämt ihn, genau ſo wie Falſtaff, bei
 einem Überfalle, der von ſeinen eigenen Kameraden ins Werk geſetzt
 wird und nach welchem er, der ſeine Gegner nicht kennt, ſeinen
 Herrn vollſtändig verleugnet. Falſtaff zerhackt ſein Schwert, um
 tapfer zu erſcheinen. Aber ſchon Barolles ſagt: Ob ich mich wohl
 aus der Klemme retten könnte, wenn ich meine Kleider zerſchnitt
 oder meine ſpaniſche Klinge entzwei bräche?

Selbstverständlich ist diese Gestalt im Vergleiche zu Falstaff geringwertig und schwach. Vergleicht man sie aber mit einer Gestalt wie Armado in Verlorene Liebesmüh, so ist sie voll sprudelnder Lustigkeit. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie bei der Umarbeitung aufgefrischt und mit neuem Wize ausgestattet worden.

Dagegen ist in den Äußerungen des Narren nicht wenig rein jugendlicher Übermut, besonders im ersten Aufzuge, den man wohl dem fünfundzwanzigjährigen Shakespeare zutrauen kann. Das Lied, das der Narr hier singt, scheint dem ersten Entwurfe anzugehören, und mit ihm die Repliken, die es nach sich zieht:

Gräfin

Was, eine gut von zehnen? Ihr verfälscht das Lied, Bursch.

Narr

Ein gutes Weib unter zehnen, gnäd'ge Frau; das ist eine Verbesserung des Liedes. Ich wollte, Gott bescherte der Welt so was alle Jahre! Ich wollte, wär' ich der Pastor, mit meinem Weiberzehnten schon zufrieden sein: eine von zehnen, was denkt Ihr! würd' uns nur unter jedem Kometen oder unter jedem Erdbeben ein gut Weib geboren, unsre Lotterie wär ein gut Teil besser; jetzt kann sich einer das Herz aus dem Leibe ziehen, ehe er eine trifft.

Was jedoch den Charakter von Love's labour's won betrifft, so kommen wir notwendigerweise nicht über das Gebiet einer verständigen Mutmaßung hinaus.

Es liegen uns andere Lustspiele aus jenen Jugendtagen Shakespeares vor, in denen sein Fortschritt in dramatischer Technik und künstlerischer Reife sich verfolgen läßt.

Vor allen Dingen seine Comedy of errors (Die Komödie der Irrungen), die sich von dieser allerersten Zeit Shakespeares herschreiben muß, wenn das Stück auch auf die beiden Lustspiele über die Mühen der Liebe folgt. Es ist in einem sorgfältigen, dichterisch gehobenen Stile geschrieben; es hat von allen Lustspielen Shakespeares die wenigsten Prosazeilen; aber seine Diktion ist in hohem Grade dramatisch bewegt, die Reime hindern nicht den lebhaften Flug des Dialoges; es hat dreimal so viel nichtgereimte als gereimte Verszeilen.

Es muß jedoch so ziemlich zu derselben Zeit entstanden sein, wie die besprochenen Stücke; besonders einige Wendungen in den Spöttereien des Dromio von Syrakus über die fette Köchin, die ihm nachstellt (III, 2), geben uns einen Fingerzeig, der das bestätigt.

Wenn er sagt, daß Spanien ganze Armaden von Lastschiffen sendet, um von den Rubinen und Karfunkeln ihrer Nase Ladung einzunehmen, so deutet dieser Scherz auf einen Zeitpunkt hin, der den Armadasorgen nicht fern liegt. Eine genauere Hindeutung finden wir in der Antwort des Dieners auf des Herrn Frage, wo Frankreich auf dem Globus liege, an welchen die kugelfrunde Köchin erinnert. Die Pointe der Replik geht in der Übersetzung zum Teil verloren: „Auf ihrer Stirn, verschanzt und im Kriege gegen ihr Haar.“ Das lautet auf englisch:

In her forehead; arm'd and reverted, making war against her heir.

Das bedeutet zugleich: Im Kriege gegen ihr Haar (hair) und (Frankreich betreffend) im Kriege mit seinem Erben. Aber eigentlich hörte Heinrich von Navarra im Jahre 1589 auf, Erbe von Frankreich zu sein, wenn auch sein Kampf um den Besitz gerade bis zu seinem 1593 stattfindenden Übergange zum Katholizismus dauerte. Der Zeitpunkt für die Entstehung des Stückes dürfte also zwischen den Jahren 1589—1591 liegen.

Dieses am Rande der Farce schwebende Lustspiel beweist, mit welchen Riesenschritten Shakespeare in der Technik seiner Kunst fortschritt. Es ist Theaterblut darin; man fühlt den schon erfahrenen Schauspieler in der Sicherheit, womit die Fäden der Intrige verwickelt und immer fester aneinander geknüpft werden, bis die einfache Auflösung kommt. Während Verlorene Liebesmüh sich nur mühsam über die Bretter schleppte, ist hier ein Flug und ein brio in allem Dramatischen, die den Künstler offenbaren und den baldigen Meister verkünden. Der alten Komödie des Plautus sind nur die groben Konturen entnommen, und das Motiv selbst, die Möglichkeit ununterbrochener Verwechselungen zwischen zwei Herren und zwei Dienern ist mit einer Schlaueit und Sicherheit ausgenutzt, die bei einem Anfänger überraschend sind, und zuweilen mit einem Übermut, der ansprechend und ansteckend wirkt. Allerdings liegt dem ganzen lustigen Spiele eine Haupt-Unwahrscheinlichkeit zugrunde. Sowohl im Äußeren, als auch in der Kleidung sollen die Zwillinge in beiden Paaren einander so gleich sein, daß bei keinem einzigen Menschen, und zwar in keinem einzigen Augenblicke, ein Zweifel an ihrer Identität entsteht. Es gibt ja aber unter Zwillingenbrüdern erstaunliche Ähnlichkeiten, und ist man einmal auf

diese Voraussetzung eingegangen, entfalten sich alle Folgen so natürlich, jedenfalls so behende, daß Shakespeare auf diesem ihm später etwas fremden und gleichgültigen Gebiete kaum von den Spaniern seines und des folgenden Jahrhunderts übertroffen worden ist, die doch eine so große Fertigkeit an den Tag legten, Intrigengespinnste ineinander zu verschlingen.

Zuweilen macht die Handlung wegen eines Wortspieles zwischen Herrschaft und Dienerschaft eine Pause, aber diese ist dann meist kurz und ergötlich; ab und zu rastet die Handlung auch ein wenig, um dem Dromio von Syrakus Gelegenheit zu geben, einige seiner übermütigen Wiße anzubringen, wie z. B. in der zweiten Szene des III. Aufzuges:

Dromio

— — und doch ist sie eine wundersam fette Partie.

Antipholus

Wie meinst du das, eine fette Partie?

Dromio

Ei nun, Herr, sie ist das Küchenmensch und lauter Fett; und ich weiß nichts aus ihr zu machen, als eine Lampe, um ihr davon zu laufen bei ihrem eigenen Licht. Ich steh' Euch dafür, ihre Lumpen und all der Talg darinnen brennen einen polnischen Winter lang. Wenn sie lebt bis zum jüngsten Tag, so wird sie eine Woche länger brennen als die ganze Welt.

Im allgemeinen ist jedoch die Handlung so spannend, daß der Zuschauer neugierig dem weiteren Verlaufe der Begebenheiten entgegenfieht.

An einer einzelnen Stelle erhebt sich der Stil zu einer Schönheit und Innigkeit, die es uns enthüllt, daß Shakespeare sich nur vorübergehend zu diesem leichten Intrigenspiel herabläßt, und zwar in dem zärtlich, erotisch klingenden Gespräche zwischen Luciana und Antipholus von Syrakus (III, 2):

O Herrin, — denn ich weiß nicht euren Namen,
Noch durch welch' Wunder Ihr den meinen wißt, —
Doch Reiz wie Wissen wohl vom Himmel kamen;
Denn beides in Euch mehr als irdisch ist.
O, lehr mich, holdes Wesen, denken, sprechen;
Enthülle meinem irdisch groben Blick,
Gehüllt in Irrtum, Torheit, Fehler, Schwächen,
Was deiner Worte Trug mir hält zurück.

Was stürmst du meiner Seele reine Treue
Zu wandern in ein unbekanntes Land?
Bist du ein Gott? Willst schaffen mich aufs neue?
Verwandle mich, ich bin in deiner Hand.

Da das Stück zum ersten Male 1623 in der Folio-Ausgabe veröffentlicht wurde, so ist natürlicherweise die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Shakespeare diese schöne Stelle später durchgearbeitet haben kann. Aber die ganze Haltung der Verse mit den einander kreuzenden Reimen deutet nicht darauf hin. Hier klingen uns die ersten Töne der Musik entgegen, die bald Romeo und Julie mit ihren Melodien erfüllen wird.

Das in Shakespeares Lebenswerk aller Wahrscheinlichkeit nach jetzt folgende Schauspiel Die beiden Edelleute von Verona kündigt auch an mehreren Stellen blitzfeuerartig seine vollkommneren Werke an und ist an und für sich eine nicht unbedeutende Arbeit. Es übertrifft die früheren Lustspiele in doppelter Beziehung, teils durch Schönheit und Klarheit in der Darstellung der beiden jungen, weiblichen Gestalten, teils durch sorglose Munterkeit, die in den Dienerrollen siegreich zum Durchbruch gelangt. Flink und Lanz (Speed und Launce) sind, wenn auch ab und zu durch euphuistische Wortklaubereien etwas ermüdend, in der Regel durchweg ergötzliche Burschen, deren Wesen gleichsam mit starken Fanfaren verkündigt, daß in Shakespeares Gemüt die Lyly und Marlowe völlig fremde, angeborene Lustigkeit lebte, der Sinn für Komik, die sprudelnde Laune, die ihm erlaubte, ohne seiner Erfindungsgabe irgend welchen Zwang anzutun, das Gelächter hervorbrechen und von Galerie und Parterre über die Bühne dahinrollen zu machen. Eine besondere Gabe, seine Clownfiguren zu individualisieren, legt er noch nicht an den Tag. Gleichwohl wird man finden, daß Flink zunächst durch sein erstaunliches Maulwerk wirkt, während mit Lanz, der seinen Hund an der Leine führend auftritt, der englische Humor auf Shakespeares Bühne seinen Einzug hält.

Man genieße den Wortstrom der Beredsamkeit in Flinks Rede, in der er auseinandersetzt, woran er erkennen könne, daß sein Herr verliebt sei:

Erstens habt Ihr gelernt, eure Arme zu verschränken, wie ein Mißvergnügter; auf ein Liebeslied erpicht zu sein, wie ein Rotkehlchen; allein zu gehen, wie einer, der die Pest hat; zu seufzen, wie ein Schuljunge, der sein

ABC-Buch verloren; zu weinen, wie ein junges Mädchen, das seine Großmutter begraben; zu fasten, wie einer, der Hungerkur braucht; zu wachen, wie einer, der Einbruch fürchtet; zu winseln, wie ein Bettler auf Allerheiligen. Sonst, wenn Ihr lachtet, krähtet Ihr wie ein Hahn; wenn Ihr gingt, schrittet Ihr daher, wie einer von den Löwen im Tower; wenn Ihr fastetet, war's gleich nach Tisch; wenn Ihr betrübt aussah, hattet Ihr kein Geld

Alle diese Gleichnisse sind treffend und korrekt; nur ihre Anhäufung erregt Gelächter. Wenn Lanz aber seinen Mund aufstut, so tritt die Ausgelassenheit über die Ufer aller Korrektheit. Er kommt auf die Bühne, seinen Hund an der Leine und über den eben genommenen Abschied heulend:

Nein, in einer Stunde werd' ich nicht fertig mit Weinen; die ganze Lanzische Cipperschaft hat den Fehler . . . Ich glaube, Krab, mein Hund, ist der sauerstöpfischste Hund auf der Welt; meine Mutter weinte, mein Vater schluchzte, meine Schwester schrie, unsere Magd heulte, unsere Kaze rang die Hände, und unser ganzes Haus war in der größten Verwirrung, aber dieser hartherzige Hund vergoß keine Träne; er ist ein Stein, ein wahrer Kieselstein, und hat nicht mehr Gefühl im Leibe, als ein Hund. Ein Jude hätte geweint hätte er unsern Abschied gesehen; und seht ihr, meine Großmutter die keine Augen hat, hat sich blind geweint bei meinem Abschied. Ich will euch 'mal zeigen, wie's herging; der Schuh da ist mein Vater; — nein, der linke Schuh ist mein Vater; — nein, nein, der linke Schuh ist meine Mutter; — nein, das geht wieder nicht; — ja doch, so ist's so ist's; er hat die schlechteste Sohle; der Schuh da mit dem Loch drin ist meine Mutter, und der da mein Vater: — nein, der linke Schuh ist mein Vater; zum Teufel damit! so ist's . . .

Hier herrscht allein der fröhliche Unsinn, aber ein Unsinn von sehr dramatischer Natur. Das heißt: hier herrscht die jugendliche Ausgelassenheit, die wie ein Kind mit Anmut lacht, selbst wo sie sich zum Kleinen und Niedrigen herabläßt; eine Ausgelassenheit, wie wir sie bei dem antreffen, der glücklich ist, daß er lebt, und der das Leben durch seine Adern brausen und kochen fühlt; eine Ausgelassenheit, wie sie in geringerem Grade und Stile bei jedem wohlausgerüsteten Menschen vorkommen kann, wenn er im sorglosen Jugendalter steht; um wieviel mehr bei dem, der zugleich die Jugend der Jahre und des Genies besitzend in einem Geschlechte lebt, das selbst jung ist, mehr als jung, frank und freigelassen, wie ein junges Füllen, das sich vom Tuder losgerissen hat und in ungebändigter Freiheit durch das hohe Gras dahineilt.

Dieses Schauspiel, Die beiden Edelleute von Verona, das, nebenbei bemerkt, Shakespeares erste Liebeserklärung an Italien

enthält, ist ein wackeres, unterhaltendes, schwach gebautes Liebeslustspiel — von treuer und treulofer Liebe, von Mannesverrat und weiblicher Hingebung, von einem edlen, mit Unrecht des Landes verwiesenen Jüngling, der in das Leben eines Räuberhauptmannes hineingetrieben wird, und zwar auf dieselbe Weise wie später die Schillerschen Räuber, jedoch jedes Funkens von aufrührerischem Geiste entblößt — ein Schauspiel, dessen Lösung mit der schnellen, unbedingten Vergebung, die dem Schurken des Stückes zuteil wird, so naiv, so sinnlos versöhnlich ist, daß man gleich herausfühlt, sie müsse einem lebensfrohen, ungeprüften und unzerrienen Gemüte entsprungen sein.

Einen Teil des Stoffes hat Shakespeare der Erzählung Diana von dem portugiesischen Dichter Montemayor (1520—1562) entnommen, von welcher zwar erst im Jahre 1598 eine Übersetzung von Bartholomew Yong gedruckt wurde, die aber nach der Vorrede des Übersetzers damals schon volle sechzehn Jahre fertig dagelegen hatte, und die sicher nach der Sitte jener Zeit in Abschriften von Hand zu Hand gewandert ist. Vergleicht man die ausschlaggebende Partie des Romanes (*The shepherdess Felismena* in *Colliers Shakespeares Library* II) mit der Handlung und den Einzelheiten in den beiden Edelleuten von Verona, so entdeckt man, daß die Untreue des Proteus und Julias Idee, dem fortgereisten Geliebten in Männerkleidern nachzufolgen, mit allem, was sich daraus ergibt, von Montemayor stammt. Auch in Diana ist Julia, als Page verkleidet, Zeuge des Abendständchens, das Proteus der Silvia (im Roman Celia) bringt; auch hier begibt sie sich auf Befehl zu jener, um ihr gegenüber dem Proteus das Wort zu reden; nur daß im Roman, wie bei Shakespeare erst in Was ihr wollt, die schöne Dame sich in den als Pagen verummten, weiblichen Boten verliebt. Ja, in Diana finden wir schon die zweite Szene des Stückes zwischen Julia und Lucetta entworfen, wo das Fräulein anstandshalber den Brief zurückweist, den sie sehnlichst zu lesen wünscht.

Dieses und jenes hierin erinnert an das damals gerade von Shakespeare entworfene Stück *Love's labour's won*: Die Reise in Männerkleidern hinter dem treulosen Geliebten. Vieles andere weist auf Shakespeares späteres Lebenswerk hin. Die erotische Wankelmütigkeit des Proteus wird im Sommernachtstraum

variiert und parodiert. Der Anfang der zweiten Szene im ersten Aufzuge, wo Julia die Jose um ihre Meinung über die verschiedenen Freier des Fräuleins befragt, ist der erste schwache Grundriß zu der herrlichen Szene desselben Inhaltes zwischen Portia und Nerissa im Kaufmann von Venedig. Das Gespräch zwischen Silvia und Julia, das den vierten Aufzug beschließt, entspricht ganz demjenigen zwischen Olivia und Viola im ersten Aufzuge von Was ihr wollt. Daß endlich Valentino, nachdem er die ganze Treulosigkeit seines falschen Freundes erfahren hat, sich erbietet, seine reizende Geliebte an diesen abzutreten, damit er an diesem Opfer die Stärke seiner Freundschaft erkennen könne, nimmt, so lose und töricht dieser Zug sich auch im Schauspiel anläßt, das demütige Verzichtleisten auf die Geliebte zugunsten des Freundes und der Freundschaft vormeg, das in Shakespeares Sonetten so peinlich wirkt.

Beinahe überall, wo in diesem Lustspiele die jungen Frauen sprechen, ist in dem Ausdruck Seelenadel und in der Lyrik eine gewisse vor-raphaelische Anmut. So, wenn Julia am Schlusse des zweiten Aufzuges über ihre Liebe spricht:

Das Bächlein, das mit süßem Murmeln fließt,
Du weißt, wenn man es hemmt, braust wütend auf;
Doch, wenn den stillen Lauf ihm niemand stört,
Lockt's holden Wohl laut aus den bunten Kieseln,
Gibt jedem Gräslein einen süßen Fuß,
Das es berührt auf seiner Pilgerfahrt.

.
Geduldig bin ich wie ein sanfter Strom,
Und jeder müde Schritt sei mir zur Lust,
Bis mich der letzte bringt zu meiner Liebe:
Dort will ich ruhn, wie nach der Erde Dual
Ein sel'ger Geist ruht im Elysium.

Und obgleich die männlichen Charaktere hier hinter den weiblichen an Interesse zurückstehen, gibt es doch auch in Valentinos Repliken Ausbrüche von schöner, erotischer Lyrik. So in diesen Zeilen (III, 1):

Wenn ich nicht bin bei Silvia in der Nacht,
So ist kein Wohl laut in der Nachtigall;
Wenn ich nicht sehe Silvia an dem Tag,
So ist kein Tag, auf den ich sehen kann:

Sie ist mein Ich; ich höre auf, zu sein,
Wenn nicht ihr holdes Bild mit süßer Macht
Mich stärkt, erleuchtet, labt, am Leben hält.

Außer dem übermütigen und dem erotischen Grundtone ist in diesem leichten Theaterstücke noch ein dritter: der Naturton angeschlagen. Die freie Luft durchdringt es, ein erster Hauch des Duftes von den landschaftlichen Erinnerungen des Dorfskundes, das manches Mal mit Valentino bei sich gesagt hat:

Wie doch die Übung uns Gewohnheit zeugt!
Die schatt'ge Wildnis, dieser öde Wald,
Ist lieber mir, als reger Städte Glanz.

Hier schlägt uns an manchen Stellen zum erstenmal der frische Naturfönn entgegen, der Shakespeare nie verläßt, und der in seinen Jugendjahren sogar den manierten unter seinen ersten Versuchen, wie z. B. seinen kleinen epischen Dichtungen, ihr Hauptinteresse und ihren größten Wert verleiht.

XI.

Obgleich Shakespeare sein Gedicht Venus und Adonis erst im Frühjahr 1593, 29 Jahre alt, herausgibt, so ist es doch sicher mehrere Jahre früher empfangen und wahrscheinlich auch ausgeführt. Wenn er in dem Widmungsschreiben an den jungen, damals zwanzigjährigen Lord Southampton das Gedicht, „die erste Frucht seiner Erfindungsgabe“ (the first heire of my invention) nennt, so folgt daraus keineswegs, daß es buchstäblich Shakespeares ältestes, dichterisches Werk ist; denn seine Arbeiten für das Theater wurden nicht als Erzeugnisse der freien Dichtergabe betrachtet. Aber der jugendlich überladene Stil verrät uns, daß es in seiner frühen Jugend geschaffen wurde, und es findet daher seinen Platz unter Shakespeares Arbeiten aus den Jahren 1590—1591.

Zu dieser Zeit hatte er, wie wir gesehen haben, auf seinem Theater als Schauspieler festen Fuß gefaßt; auch hatte er als Bearbeiter älterer Stücke und als selbständiger Bühnenschriftsteller es verstanden, sich nicht nur nützlich, sondern auch beliebt zu machen. Aber in litterarischer Hinsicht wurden Schauspieldichter in jener Zeit gar nicht mit gerechnet. Man machte einen großen Unterschied

zwischen einem Komödienschreiber (playwright) und einem wirklichen Dichter. Der Stifter der berühmten Bodleianischen Bibliothek in Oxford, Thomas Bodley, traf die Bestimmung, als er um das Jahr 1600 die alte Universitätsbibliothek erweiterte und umformte und der großen Büchersammlung seinen Namen gab, daß ein solcher Kram (riffe-raffes) wie Schauspiele dort niemals zugelassen werden dürfte.

Ohne sonst ehrgeizig zu sein, hatte Shakespeare den höchst natürlichen Wunsch, sich einen Namen in der Literatur zu machen. Er wollte von den Poeten als Standesgenosse betrachtet werden, er wollte den jungen Edelleuten gefallen, die er auf der Bühne kennen gelernt hatte. Und er wollte zeigen, daß auch er mit dem Geist des Altertums vertraut war.

Kurz vorher hatte Spenser (geb. 1553) mit den ersten Gefängen seiner berühmten, erzählenden Dichtung das größte Aufsehen erregt. Es lag Shakespeare nahe, sich mit diesem seinem großen Vorgänger in einen Wettstreit einzulassen, wie er das schon mit seinem ersten, großen Lehrmeister im Drama, dem gleichalterigen Marlowe, getan hatte.

Die kleine Dichtung *Venus und Adonis* sowie ihr Gegenstück, das Gedicht über *Lucretia*, das im folgenden Jahre erschien, hat für uns unter anderem darum so großen Wert, weil wir nur hier einen Text vor uns haben, von dem wir wissen, daß Shakespeare ihn genau so geschrieben, ihn selbst dem Druck überliefert und die Korrektur besorgt hat.

Italien war zu jener Zeit das große Kulturland. Italienischer Stil und Geschmack beherrschten denn auch die englische Lyrik und die kleinen epischen Dichtungen dieses Zeitalters. Shakespeare beginnt hier mit *Venus und Adonis* sensuell und empfindsam im Geleise der Italiener. Er versucht, den zärtlichen und sinnbetörenden Ton seiner südländischen Vorgänger anzuschlagen. In Übereinstimmung hiermit ist unter den Dichtern des Altertums *Ovid* sein Vorbild; er hat seine Dichtung mit zwei Zeilen aus *Ovids Amores* als Motto versehen, und die Handlung selbst ist die Erweiterung einer Szene aus den *Metamorphosen* desselben Dichters.

Wenn man heutzutage Shakespeares Namen nennt, hat dieser meistens einen tragischen Klang; er erinnert an *Äschylos*, *Michel-*

angelo, Beethoven. Man hat vergessen, daß Shafespeare eine Mozartsche Ader besaß, und daß seine Zeitgenossen nicht nur die Milde und Artigkeit seines Wesens, sondern auch die Süße seiner Dichtung priesen.

In Venus und Adonis erglüht die ganze frische Sinnlichkeit der Renaissance und des jungen Shafespeare. Es ist ein durchweg erotisches Gedicht, und es lag nach dem Zeugnis der Zeitgenossen auf dem Tische eines jeden leichtfertigen Weibes in London.

Die Haltung des Gedichtes bietet eine Reihe von Veranlassungen und Vorwänden zu lüsternten Situationen und Schilderungen: Venus' vergebliches Liebkosen des keuschen und kalten Jünglings, der in seiner reinen Jugendlichkeit so spröde ist wie ein verschämtes Mädchen. Ihre Küsse, Berührungen und Umarmungen werden ausgemalt. Es wirkt, als hätte ein Tizian oder ein Rubens Modelle in zärtlichen Situationen angebracht und sie nun bald in der einen, bald in der anderen Stellung gemalt. Danach die üppige Szene, wo der Hengst des Adonis diesen verläßt, um der sich ihm nähernden Stute entgegenzulaufen, und die Lehre, die Venus daraus zieht — Szenen mit so dreisten Annäherungen und Angeboten, daß sie heutzutage kaum gestattet würden. (Die Strophen 40 und 41.)

Hier wird ein Gefühlsselement durch die Ausmalung der Angst der Göttin eingeführt, als Adonis von seiner Lust zur Wildschweinsjagd spricht. Aber dann folgt eine neue, glänzende Beschreibung des wilden Ebers auf seiner Flucht und eine üppige, doch abgedämpfte Schilderung des entblößten, jungen, mit Blut besudelten Körpers. Hier treffen wir ein Feuer und eine Farbenfreude wie auf einem hundert Jahre älteren Gemälde eines italienischen Meisters der Renaissance.

Sehr bezeichnend ist hier auch das Einschmeichelnde, Süße, beinahe Leckere im Vortrage, was wohl besonders veranlaßt hat, daß den nächsten Zeitgenossen das Wort „Honig“ auf die Lippen kommt, wenn sie von seiner Diktion sprechen. 1595 nennt John Weever Shafespeare den honigzüngigen, 1598 braucht Francis Meres denselben Ausdruck über ihn und fügt „honigströmend“ hinzu (mellifluous and honytongued). Es ist wirklich viel Süßigkeit in dieser Sprache. Ab und zu äußert sich die Zärtlichkeit mit hinreißender Stärke. Als Adonis zum erstenmal in einer längeren

Erwiderung Venus mit Härte abgewiesen hat, antwortet sie ihm: „Wie! kannst du sprechen? hast du eine Zunge? O, daß du keine hättest, oder ich kein Gehör! Deine Sirenenstimme fügt mir neue Qual zu. Ich litt schon vorher bei deinem Anblick; nun leide ich doppelt. O melodischer Mißlaut! o himmlische, barsch klingende Töne, o du tief süße Ohrenmusik, die dem Herzen so tief peinliche Wunden schlägt!“

Aber der Stil weist auch zahlreiche Proben von der Geschmacklosigkeit der italienischen Sprachkünste auf: „Sie wünscht, ihre Wangen seien Blumengärten, damit sie von dem süßen Regen seines Atems betaut werden könnten.“ Über seine Wangengrübchen heißt es: „Diese liebenswürdigen Grübchen, diese runden, bezaubernden Brunnen öffneten ihren Mund, um die Zuneigung der Venus zu verschlingen.“ Adonis sagt: „Meine Liebe zur Liebe ist nur Liebe: dazu, die Liebe zu schmähen.“ Venus bespricht, was er für alle ihre Sinne ist: „Und welch' ein Schmaus würdest du nicht sein für den Geschmackssinn, die Amme und den Ernährer der vier anderen! Würden sie nicht wünschen, das Fest möge ewig dauern, und dem Argwohn befehlen, den Schlüssel doppelt umzudrehen, damit die Eifersucht, dieser saure, unwillkommene Gast, sich nicht hineinstehle und die Freude störe.“ Geschmacklosigkeiten, wie diese, sind ja auch in der Diktion von Shakespeares ersten Lustspielen nicht selten; sie entsprechen in ihrer Art dem Schwelgen in den Greueln des Titus Andronicus und zeigen die Manieriertheit einer noch unentwickelten Kunst.

Die mächtige Sinnlichkeit hier ist ja aber nur der Vorläufer der Liebesprache in Romeo und Julie, und am Schlusse von Venus und Adonis schwingt Shakespeare sich gleichsam symbolisch von der Schilderung der bloßen Sinnenglut auf zu einer Andeutung der Liebe, worin jene nur ein Element ist, indem er Adonis sagen läßt: „Die Liebe erquickt wie Sonnenschein nach Regen, Wollust aber wirkt wie Sturm nach Sonnenschein; der Liebe milder Frühling bleibt immer frisch, der Wollust Winter kommt, bevor der Sommer halb vorüber ist; Liebe überfättigt sich nicht, Wollust stirbt wie ein Prasser; Liebe ist Wahrheit, Wollust ist voll von Lügen.“

Allerdings würde es unvernünftig sein, diesen tugendhaften Antithesen in diesem untugendhaften Gedichte allzuviel Gewicht beizulegen. Wichtiger ist es, daß die Naturbeschreibungen, wie zum Beispiel die Flucht des Hasen, hier unvergleichlich sind durch die

Wahrheit und Feinheit der Beobachtung, und es ist lehrreich zu sehen, wie Shakespeares Stil sich schon hier ab und zu bis zur Größe erhebt.

Das geschieht in den Schilderungen der Pferde und des Wildschweines. Man verfolge Zug für Zug dieses Bild des Ebers; wir sehen seinen Rücken mit den borstigen, drohenden Stacheln, seine feurigen Augen, seinen tief grabenden Rüssel und den kurzen, dicken Nacken:

Die er durchbricht, die Dorn- und Brombeerhecken,
Gehn vor ihm auf, als mach' er ihnen Schrecken.

Das erinnert an eine Jagdscene von Snyders, wo die Menschen durch Rubens Pinsel dargestellt sind.

Shakespeare scheint selbst ein Gefühl davon gehabt zu haben, mit welcher Meisterschaft er den Hengst gemalt hat. Denn er gebraucht folgende Ausdrücke: „Wenn ein Maler das Leben selbst übertreffen, wenn er uns das Bild eines Pferdes geben wollte, das mehr wäre durch Kunst als andere durch Natur, so würde er uns ein Pferd malen wie dieses, das sich ebensosehr auszeichnete durch Gestalt, wie durch Mut und Farbe und Gangart.“ Man fühlt Shakespeares Naturfreude in einer Strophe wie diese:

Leicht auf den Füßen, von gedrungnem Bau,
Kopf klein und zierlich, große Augen drin,
Weit auf die Rüster, Hufhaar lang und rauh,
Schweiß dicht und wallend, Mähne zart und dünn:
So trabt er stolz, und nichts fehlt seiner Schöne,
Als daß sein Kreuz ein stolzer Reiter kröne.

Und meisterlich sind alle seine Bewegungen gemalt:

Oft schnaubt er fort, starrt dann auf eine Stelle,
Fährt wieder auf jezt, wenn ein Blatt nur fällt.

Man hört den Wind in seiner wehenden Mähne und seinem flatternden Schweife säuseln. Das erinnert beinahe an die prachtvolle Schilderung des Pferdes aus dem Schlusse des Buches Hiob: Es springt an, verschlingt den Weg mit donnerndem Dröhnen usw.*)

*) Man hat behauptet, daß Shakespeare seine Beschreibung des Pferdes Guillaume du Bartas entnommen haben sollte. Nimmt man sich die Mühe,

So groß ist der Umfang des Stils in diesem kleinen Shakespeare'schen Jugendgedichte: von Ovid bis zum Alten Testamente, vom Ausdruck für eine bis zum Gefünstelsten verfeinerte Zivilisation bis zu großartigen und einfachen Ausdrücken für die Natur.

Das Gedicht über Lucretia (*The rape of Lucrece*) erscheint im folgenden Jahre — und zwar ebenso wie *Venus* und *Adonis* dem Lord Southampton gewidmet, jedoch mit einem trotz aller Beachtung des Abstandes vertraulichen Tone in der Widmung. Es ist als ein Gegenstück zu der früheren Dichtung aufzufassen. Jenes handelt von der Keuschheit des Mannes, dieses von der Keuschheit des Weibes. Jenes schildert die unbeherrschte Leidenschaft eines weiblichen Wesens, dieses die verbrecherische Leidenschaft eines Mannes. Aber der Gegenstand ist hier ernsthaft und moralisch behandelt; Lucretia ist eine Art Lehrgedicht über die verheerenden Wirkungen zügelloser und tierischer Begierde.

Es hatte in der damaligen Zeit nicht so viel Erfolg als das vorhergehende; auch jetzt gewährt es dem Leser keine große Befriedigung.

In metrischer Beziehung ist das Gedicht kunstvoller als *Venus* und *Adonis*. Der sechsheiligen Strophe des ersteren ist eine siebente Zeile hinzugefügt, welche den Wohlklang und die Würde der Strophe vermehrt. Das Gedicht Lucretia hat seine starke

die Stelle aufzusuchen, wo Bartsas das Pferd beschreibt, so findet man, daß keine Ähnlichkeit besteht. Man vergleiche:

Le cheval, corne-pied, soudain, ambitieux,
 aime-maistre, aime-Mars et dont la brusque adresse
 sert volontair ement à la dextre maitresse
 tel sans maitre et sansmors fait de soymême à mont,
 se manie à pré coy, à passades en rond
 tel suit non attaché l'escuyer quie le dompte,
 tel plie le genouil, quand son maitre le monte,
 tel court sur les espics sans plier les tuyaux,
 tel sans mouiller ses pieds voltige sur les caux.
 La semaine ou création du monde
 de Guillaume de Saluste, seigneur du Bartsas. Sixième jour.

Mehr Ähnlichkeit hat die Stelle bei Shakespeare mit einer Stelle in Vergil's *Georgica* (III, 83):

Tum si qua sonum procul arma dedere,
 stare loco nescit; micat auribus et tremit artus.

Seite in der Anschaulichkeit und Pracht der Beschreibungen und in der zuweilen haarfeinen seelischen Analyse. Im übrigen ist sein Pathos eine ausgearbeitete, gesuchte Rhetorik.

Die Klagen, welche die Heldin ausstößt, nachdem die Untat gegen sie verübt worden ist, sind reine Deklamation, allerdings äußerst beredte Deklamation, aber doch nur ein Anlageakt, mit Kunst und Breite gleich einer Rede von Cicero ausgeführt, reich an Ausrufen und Antithesen. Die Trauer der Männer über ihren Tod ist in spitzfindigen und gekünstelten Repliken ausgemalt. Shakespeares Meisterschaft tritt am klarsten hervor bei den in die Erzählung hineingestreuten Erwägungen, in denen man den Menschenkenner verspürt. So treffen wir da eine tiefe und niedlich geschilderte Strophe über die Weichheit der weiblichen Gemüthsart. *)

Die bemerkenswerteste Partie des Gedichtes, rein technisch betrachtet, ist die lange Reihe von Strophen (Vers 1366—1568), in denen ein den Untergang von Troja darstellendes Gemälde, das Lucretia in ihrer Verzweiflung beschaut, mit einer Kraft, einer Frische und Naivetät beschrieben wird, als würde es von einem geschildert, der jetzt zum erstenmal ein Gemälde sähe: „Hier sah man die Hand eines Mannes — auf eines anderen Haupt ruhend — hier einen Mann, auf dessen Nase der Schatten von dem Ohre seines Nachbarn fiel.“ So stark ist das Gedränge auf dem Bilde, so täuschend die Darstellung, daß „anstatt Achilles Gestalt sein von einer bewaffneten Hand erfaßter Speer da stand; er selbst konnte dahinter nicht gesehen werden, oder doch nur mit dem Auge der Seele; da standen eine Hand, ein Fuß, ein Angesicht, ein Bein, ein Kopf und vertraten das Ganze.“ **)

Hier wie überall, wo Shakespeare über bildende Kunst spricht, bewundert und preist er die täuschende Naturwahrheit. Wie schon erwähnt, waren die Gemälde in der Gildkapelle zu Stratford die

*) For men have marble, women waxen, minds,
And therefore are they form'd as marble will;
The weak oppress'd, th'impression of strange kinds
Is form'd in them by force, by fraud or skill:
Then call them not the authors of their ill,
No more than wax shall be accounted evil
Wherein is stamp'd the semblance of the devil.

**) Vers 1415—1417; 1433 ff.

ersten, die ihm vor Augen kamen. Er kann ferner während seines Stratsforders Aufenthaltes im Schlosse Kenilworth und in der Marienkirche zu Warwick Kunstwerke gesehen haben. Er hat in London ohne Zweifel in dem beliebten Weinhaufe the steelyard zwei viel bewunderte Gemälde von Holbein gesehen, die dort hingen. Außerdem gab es damals in London nicht nur niederländische Porträts in sehr großer Anzahl, sondern auch einzelne italienische Bilder. So weiß man aus einem vom Prinzen Johann Ernst von Weimar im Jahre 1613 verfaßten Verzeichnis, daß in Whitehall ein Gemälde von Julius Cäsar und ein anderes von Lucretia hing, „sehr künstlerisch gemalt“, wie es heißt. Möglicherweise hat dieses Bild Shakespeare die Idee zu seinem Gedichte gegeben. Größere malerische Kompositionen hat er durch die damaligen gewirkten Tapeten kennen gelernt (es gab solche mit Darstellungen aus der römischen Geschichte in Theobalds), und wahrscheinlich hat er die vortrefflichen niederländischen und italienischen Gemälde gesehen, die das gerade zu diesem Zeitpunkte in seinem größten Glanze stehende Schloß Nonsuch schmückten. (Elze: Shakespeare, Seite 481.)

Das Resultat seiner Kunstbetrachtungen ist, wie erwähnt, das gewesen, daß es für den Künstler darauf ankäme, der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen und sie zu bemeistern oder zu übertreffen. Immer wieder preist er in der Kunst die Naturwahrheit über alles. Für allegorische oder religiöse Malerei hatte er augenscheinlich gar nichts übrig; er erwähnt ihrer nie, und ebensowenig der Kirchenmusik, obschon er für Musik große Liebe an den Tag legt.

Die Schilderung des großen Gemäldes, das Trojas Fall darstellt, steht nicht außer Zusammenhang mit der Erzählung; denn Trojas Fall symbolisiert den Fall des römischen Königshauses als Folge von Tarquinius' Schuld. Shakespeare hat die Begebenheit nicht von der privat-moralischen Seite allein betrachtet; er läßt uns fühlen, daß die Ehre und das Bestehen einer königlichen Familie durch verbrecherische Übergriffe gegen ein adeliges Haus aufs Spiel gesetzt werden. Alle Ehrbegriffe der Ritterzeit sind auf die altrömischen Verhältnisse übertragen. Als Lucretia ihren Verwandten das Gelübde blutiger Rache abfordert, benutzt sie (Vers 1694) die Wendung: „Ritter sind durch ihren Eid verpflichtet, armen Frauen für erlittenes Unrecht Genugthuung zu verschaffen.“

Wie Shakespeare in der Schilderung von der Einnahme Trojas dem zweiten Buche von Vergils Aeneis gefolgt ist, so hat er für seine Dichtung im ganzen die kurze, aber schöne und gefühlvolle Darstellung der Geschichte Lucretias im zweiten Buche von Ovids Festkalender (Fasti II, 685—852) als Grundlage benutzt.

Ein Vergleich zwischen dem Stil bei Ovid und bei ihm fällt allerdings nicht zu Shakespeares Vorteil aus. Ovid steht hier wie der strengste Klassiker gegenüber einem Halbbarbaren. Shakespeares Antithesen und Geschmacklosigkeiten springen einem in die Augen. Man stutzt bei einer Stelle wie diese (Vers 1742): „Einiges von ihrem Blute verblieb rot und rein, anderes sah schwarz aus; das war dasjenige, welches der falsche Tarquinius besudelt hatte,“ oder wie diese (Vers 1766): „Wenn unsere Kinder vor ihren Eltern sterben, dann sind wir ihre Nachkommen, sie nicht unsere.“

Diese Unnatur und dieser schlechte Geschmack sind nicht nur im allgemeinen dem Zeitalter eigentümlich, sondern sie hängen auch mit den großen Vorzügen und seltenen Eigenschaften zusammen, die Shakespeare zu diesem Zeitpunkte mit so erstaunlicher Schnelligkeit entwickelt. Daß er diesem Geschmacke hat huldigen können, beruht zum Teil auf seinem Verhältnisse zu den Standesgenossen, den Freunden, den Mitbewerbern um die Gunst des Publikums, zu dieser ganzen künstlerischen Kleinwelt, deren Atmosphäre sein Genie in so kurzer Zeit emportrieb.

Man spricht von Schulen in der Literatur, und es ist keine Übertreibung in den Worten: ohne Schulen keine Blütezeiten. Aber das Wort „Schule“, das auf Griechisch eine schöne Bedeutung hat, ist zu einem plumpen, seminaristischen Ausdruck geworden. Man müßte anstatt Schule Treibhaus sagen, müßte von dem klassischen und dem romantischen Treibhause, von dem der Renaissance usw. sprechen. In ganz kleinen Staaten, wo der Wettstreit und das Wettrennen fehlen, welche allein die Anspannung aller Fähigkeiten hervorrufen, ist die unbedingte Meisterschaft in der Regel unerreichbar. Da sieht man häufig die Künstler früh eine Stellung erreichen und dadurch zugrunde gehen. Andere suchen das Treibhaus außerhalb ihres Vaterlandes auf, wenn es innerhalb dessen Grenzen nicht zu finden ist. Holberg suchte es in Holland, England und Frankreich; Thormaldsen suchte es in Rom, Heine in Paris.

Shakespeare wurde in London inmitten da hineingeführt. Dadurch bekam die Pflanze ein so üppiges Wachstum.

Er lebte in beständiger Berührung mit lebhaft und kühn schaffenden Geistern, seinen Mitbewerbern. Der Diamant wurde mit Diamantstaub geschliffen.

Es herrschte (wie Rümelin richtig nachgewiesen hat) unter den damaligen Dichtern in England ein Trieb, einander zu überbieten. Anfangs strebt Shakespeare notwendigerweise, stärker oder gescheiter als die anderen zu wirken. Schließlich denkt er wie Hamlet: „Wie tief Ihr auch grabt, ich grabe immer eine Elle tiefer,“ eines der bezeichnendsten Worte Hamlets und Shakespeares.

Dieses Verhältnis ist mitwirkende Ursache bei der Bildung dieses Shakespeareschen Jugendstils in den erzählenden Dichtungen wie in den Schauspielen; daher diese Hast, dieses Fagen nach Scharfsinn, dieses Sichvertiefen in Spitzfindigkeiten, dieses Sich-tummeln in Wortspielen, dieser Federballkampf mit Worten. Daher das Überheizte in der Leidenschaft wie das Überreizte in der Bildersprache, wo zuweilen ein Bild das andere erzeugt mit jener Üppigkeit und Schnelle, womit sich gewisse niedrig stehende Organismen vermehren.

Er besaß die Fähigkeit zu diesem Spiel mit Worten und Gedanken, wie er zu allem möglichen veranlagt war; er war zu reich ausgestattet, um in irgend einer Weise zurückstehen zu müssen. Aber es ist hierin etwas, das nicht zu seinem ursprünglichen Wesen, gehörte. Als er so weit gelangt, daß in seinen Schöpfungen seine innerste Persönlichkeit zum Durchbruch kommt, offenbart sich eine weit tiefere, gefühlvollere Natur als jene, die sich in diesen fortwährenden Spitzfindigkeiten der versifizierten Erzählungen und in diesem ewig Schlagfertigen in der Lustspielsdiktion Luft macht.

XII.

Trotz der Gunst und des Rufes, die Venus und Lucretia ihm verschafften, hat Shakespeare mit seiner genialen Selbsterkenntnis sicher schnell begriffen, daß nicht die erzählende, sondern die dramatische Poesie seinen Fähigkeiten vollen Spielraum ließ.

Und wir sehen, wie er sich nunmehr zum ersten Male bis zur Meisterschaft empor-schwingt. Die erreicht er im Rahmen des

Schauspiels, doch, sehr bezeichnend, noch nicht durch das dramatische Element, sondern durch die reiche, unübertroffene Lyrik, womit er einen dünnen, dramatischen Kanevas übersticht.

Sein erstes Meisterwerk ist ein Meisterwerk an Grazie in Lyrik und Komik — der Sommernachts Traum, ein Festspiel, eine Maske, ehe die Masken als stehende Kunstart eingeführt wurden, ohne Zweifel zu der Hochzeit eines vornehmen Beschützers geschrieben, wahrscheinlich zum Maifeste nach Essex' stiller Hochzeit mit Philip Sidneys Witwe im Jahre 1590. Hier ist in Oberons Monolog eine bedeutungsvolle Stelle über eine reizende Gestalt auf dem Throne, an der Cupidos Angriffe abprallten, die deutlich eine schmeichelhafte Anspielung auf Elisabeth und Leicester enthält, und eine andere über die kleine Blume, die von Amors Flammenpfeilen getroffen wurde, die in ähnlicher, allegorischer Weise wehmuthsvoll auf Essex' Mutter und deren Ehe mit Leicester hindeutet, die geschlossen wurde, nachdem dieser Geliebte der Elisabeth von der Königin als Bräutigam zurückgewiesen worden war. Auch anderes zeigt hier auf Essex als Bräutigam in der Gestalt des Theseus.

Wie soll man würdig vom Sommernachts Traum sprechen? Es ist kaum der Mühe wert, bei der Schwäche in den Umrissen der Charakterzeichnung zu verweilen, denn der Nachdruck liegt hier nicht auf der Charakteristik, und trotz ihrer Schwächen ist die Dichtung als Ganzes eine der zartesten, der ursprünglichsten und vollendesten, die Shakespeare erzeugt hat.

Hier ist Spensers Feenpoesie weiter geführt, zusammengedrängt, verdichtet; hier ist Shelleys Geisterpoesie ein paar hundert Jahre vorweggenommen. Und in den lustigen Traum tritt die ausgelassene Parodie. Die Grenzen des Elfenlandes und des Clownlandes fließen ineinander.

Hier ist ein vornehmer, aristokratisches Element in dem fürstlichen Paare, Theseus und Hippolyta, und ihren Höflingen — hier ist ein witziges, niedrig komisches Element in der Aufführung von Pyramus und Thisbe durch die Handwerker, gutmütig überlegen behandelt mit einem göttlichen, seelenvollen Humor, und hier ist endlich das übernatürliche, poetische Element — wovon in Romeo und Julie bald darauf ein Schimmer auftaucht bei Mercutios Königin Mab — das Elfenspiel, wo Puck und Bohnenblüte, Spinnweb und Senfsamen Helden und Heldinnen sind; das Elfenspiel

mit seinem unerreichbaren Sang und Klang, seiner Sommernachtsstimmung, seinem Nebeltanze und Pflanzenduft und dem rötlichen Himmel der hellen Nächte — ein Spiel des kleinen Völkchens, das in Rosenknospen nach Würmern jagt, Fledermäuse neckt, Spinnen verschreckt und den Nachtigallen befiehlt — ein hingehauchtes Wunder, das die Keime zu unzähligen romantischen Herrlichkeiten für mehr als ein paar Jahrhunderte nachher in England, Deutschland und Dänemark enthält.

Es gibt in der französischen Literatur ein anmutiges, etwas späteres, mythologisches Festspiel, Molières Psyche, worin die schönen Liebesverse, die den Lippen der Heldin entströmen, alle von dem damals sechzigjährigen Corneille geschrieben sind. Das ist in seiner Art ein vortreffliches Werk. Man lese und vergleiche es mit der Naturpoesie des Sommernachtsstraumes, um zu fühlen, was der große Engländer vor den größten Franzosen voraus hat in der reinen, von Rhetorik völlig freien Lyrik, in der ungebunden spielenden, streng dichterischen Poesie mit ihrem Kleeduft, ihrem Blumenhoniggeschmack und ihren leichten, wechselnden Traumerscheinungen.

Hier ist kein Pathos. Hier stürmt bei Shakespeare noch nicht der Orkan der erotischen Leidenschaft. Nein, hier ist nur das schwärmerisch bilderstaffende Wesen der Liebe behandelt, der Liebessehnsucht freies Umdichten und Umformen des Gegenstandes, jenes Element der Liebe, das Umkleiden, Einbildung, Torheit ist und deshalb zum Wechsel und zur Flüchtigkeit führt. Der Mensch ist von Natur ein Wesen ohne inneren Kompaß, der von seinen Trieben und Träumereien irre geleitet wird, daher in fortwährendem Selbstbetrug lebt und fortwährend von anderen Menschen betrogen wird. Das hat Shakespeare in diesen seinen jungen Jahren nicht allzu tragisch aufgefaßt. So treten denn die Menschen hier auch in ihrer Verliebtheit und zwar besonders in ihrer Verliebtheit als höchst unvernünftige Geschöpfe auf. Die Liebenden fliehen und suchen einander, sie begehren, ohne wiedergeliebt zu werden; die Paare fühlen sich irrig, kreuzweise zueinander hingezogen; der junge Mann läuft hinter der her, die ihm zu entgehen sucht; das junge Mädchen entflieht dem, der sie liebt, und die feine Ironie des Dichters läßt die Verwirrung ihren Gipfel und ihr Sinnbild erreichen, als die Elfenkönigin im Rausche des Liebestraumes ihr Ideal in dem Webergesellen mit dem Geselskopfe erblickt.

Es ist die Liebe als Frucht der Einbildungskraft, die hier herrscht. Daher diese Worte des Theseus:

Verliebten und Verrückten braust das Hirn
In bildungsreicher Träumerei, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft doch annimmt.
Wahnwitzige, Verliebte und Poeten
Bestehn aus Einbildung

Und dann folgt die erste selbstbewußte Stelle bei Shakespeare über das Wesen und die Kunst des Dichters. Sonst ist er von der Würde des Dichters als solchen sehr wenig erfüllt; er ist von der Selbstvergötterung späterer romantischer Poeten, die den Dichter als Hirten der Völker bezeichnen, weit entfernt; wo er Dichter in seine Werke einführt (wie in Cäsar und Timon) geschieht es meist, um sie eine erbärmliche Rolle spielen zu lassen. Aber hier (W. 1) folgen die berühmten und schönen Worte: The poet's eye in a fine frenzy rolling:

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blickt auf zum Himmel, blickt zur Erd' hinab;
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das lust'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung.

Er hat gefühlt, daß seine Schwingen ausgewachsen waren.

Da der Sommernachts Traum nicht vor dem Jahre 1600 veröffentlicht wurde, ist die genaue Datierung des Textes, den wir besitzen, unmöglich. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind an dem Stücke vor dem Druck Änderungen und Hinzufügungen vorgenommen worden.

Schon früh richtete man seine Aufmerksamkeit auf die folgenden Zeilen aus Theseus' Replik im Anfang des fünften Aufzuges:

„Der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod
Des Wissens, jüngst im Bettelstand verstorben.“
Das ist 'ne strenge, heißende Satire.*)

*) „The thrice three Muses mourning for the death
Of learning, late deceas'd in beggary.“
This is some satire, keen and critical.

Viele haben darin eine Hindeutung auf Spensers Tod sehen wollen, aber dieser trat erst im Jahre 1599 ein, also wahrscheinlich zu spät, als daß darauf angespielt sein kann; andere haben darin eine Hindeutung auf den im Jahre 1592 erfolgten Tod von Robert Greene gefunden. Am wahrscheinlichsten ist es jedoch, daß die Worte auf Spensers Dichtung *The tears of the muses* hingen, die im Jahre 1591 veröffentlicht wurde, und die eine Klage über die Gleichgültigkeit des Adels gegen die schönen Künste ist. Wenn das Stück, und es spricht sehr vieles dafür, zu Essex' Hochzeit verfaßt worden ist, müssen diese Zeilen später eingeflochten sein, was ja an einer Stelle, wie dieser, wo eine ganze Reihe verschiedener Vorwürfe für das Maskenspiel aufgezählt werden, leicht auszuführen war.

Die wichtige Stelle (II, 1), wo Oberon die von ihm gesehene Erscheinung erzählt, ist schon erwähnt. Sie folgt auf Oberons Erzählung von der Sirene, die auf dem Rücken eines Delphins sitzend so schön sang, daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren — was auf die Festlichkeiten und das Feuerwerk bei Elisabeths Besuch auf Kenilworth im Jahre 1575 hindeutet. Die Stelle ist unter anderem deshalb interessant, weil wir hier eine der wenigen Allegorien vor uns haben, die überhaupt bei Shakespeare vorkommen, und eine Stelle, die zur Allegorie wurde, weil die darin behandelten Verhältnisse sich nicht geradeheraus besprechen ließen. Shakespeare stützt sich hier, wie das längst sehr treffend von der englischen Kritik nachgewiesen ist, auf die Allegorie in *Pyllus mythologischem Schauspiel Endymion*.*) Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß Cynthia (die Mondgöttin) in diesem Schauspiel die Königin Elisabeth bedeutet und Endymion Leicester, der als in Cynthia hoffnungslos verliebt dargestellt wird. Tellus und Floscula, von denen die eine Endymions „Person“ liebt, die andere seine „Tugenden“, sind die beiden Damen, die Gräfinnen Suffex und Essex, die in Liebesverhältnissen zu Leicester standen. Das Schauspiel ist derartig abgefaßt, daß es eine durchgeführte Schmeichelei für Elisabeth enthält und doch zu gleicher Zeit Leicester schmeichelt

*) N. F. Halpin: *Oberons Vision in the Midsummer-Night's Dream, illustrated by a comparison with Lyllies Endymion*. 1842.

und ihn verteidigt; es stellt nämlich dem wirklichen Verhältnisse zum Trotz die Königin als ganz unempfänglich gegen die Huldigung ihres Anbeters dar und Leicesters Verhältnis zur Gräfin von Sheffield als eine bloße Maske für seine Liebe zur Königin, mit anderen Worten: es stellt diese Verhältnisse so dar, wie die Königin gegenüber ihrem Volke, Leicester gegenüber der Königin sie darstellt zu sehen wünschen. Was die Gräfin von Essex betrifft, die eine so große Rolle in Leicesters Leben spielen sollte, so ist ihre Rolle im Stücke beinahe gleich Null. Ihre Liebe äußert sich nur in ein paar bescheidenen Wendungen über die Freude, die sie empfindet, den Endymion nach seinem langen (vierzig Jahre dauernden) Schlafe, während dessen er ein Greis geworden war, durch einen einzigen Kuß der Cynthia erweckt und verjüngt zu sehen.

Sicher hat das Verhältnis zwischen Leicester und der Gräfin Lettice of Essex einen tiefen Eindruck auf Shakespeare gemacht. Auf Leicesters Veranlassung war ihr Gatte lange Zeit abwesend als Befehlshaber in Ulster und später als Earl-Marschal von Irland, und als er im Jahre 1576 starb — nach der übrigens unbewiesenen Volksannahme an Gift — schloß seine Wittve wenige Tage nachher eine heimliche Ehe mit seinem vermeintlichen Mörder. Als Leicester zwölf Jahre später von einem plötzlichen Tode ereilt wurde, nach dem Volksglauben ebenfalls durch Gift, sah man darin eine Strafe des Himmels, verhängt über einen großen Verbrecher. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare in diesen Begebenheiten eines der Motive zu seinem Hamlet gefunden. Ob Leicester wirklich zur Gräfin Lettice noch zu Lebzeiten ihres Mannes in einem Verhältnis stand, ist natürlicherweise unsicher, wenn auch wahrscheinlich; jedenfalls war aber die Stellung der Mutter zum Grafen Robert Essex, ihrem Sohne aus erster Ehe, fortwährend die beste. Sie wurde indessen von der Königin mit einer Ungnade bestraft, die so weit ging, daß sie sich nie bei Hofe zeigen durfte.

Shakespeare hat Dyls Benennungen beibehalten, indem er sie nur ins Englische übersetzte. Cynthia wurde zum Mond, Tellus zur Erde, Floscula zu der kleinen Blume und mit diesem Kommentar an der Hand wird man die feine, schonende und poetische Weise bewundern, mit der er die Familienverhältnisse des Grafen Robert Essex, des wahrscheinlichen Bräutigams, bei dieser Gelegenheit berührt:

Oberon

Zur selben Zeit sah ich — du konntest nicht —
Cupido zwischen Mond und Erde fliegen
In voller Wehr; er zielte scharfen Blicks
Nach 'ner Vestalin, hold im Westen thronend,
Und schnellte rasch den Liebespfeil vom Bogen,
Als sollt' er hunderttausend Herzen spalten;
Allein ich sah das feurige Geschoß
Im keuschen Strahl des feuchten Monds verlöschen.
Die königliche Priesterin ging weiter
In sittsamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt' ich auf den Pfeil, wohin er fiele:
Er fiel gen Westen auf ein zartes Blümchen,
Sonst milchweiß, purpurn nun durch Amors Wunde.

Mit dem Saft dieser Blume macht Oberon hier jeden Mann und jedes Weib für den ersten, der ihnen vor Augen kommt, schwärmen.

Zu diesem in Shakespeares Lebenswerk fast allein stehenden Schmeicheln der Elisabeth hat der Dichter sich aller Wahrscheinlichkeit nach nur zu dem Zwecke herbeigelassen, um die Königin für die Hochzeit seines Gönners freundlich zu stimmen, mit anderen Worten, um der Erbitterung zu wehren, womit sie der Neigung ihrer Lieblinge, ja sogar ihrer Höflinge, sich nach eigenem Gutdünken zu verheiraten, zu begegnen pflegte. Besonders Essex hatte ihr ja sehr nahe gestanden; im Jahre 1587 hatte er Walter Raleigh aus ihrer Gunst verdrängt, und obgleich die nun mehr als 56 jährige Königin volle 34 Jahre älter war als der Mann, der eben ihr Geliebter gewesen, so gelang es Shakespeare doch nicht, sie für das junge Paar zu gewinnen. Die Braut erhielt den Befehl, „ganz zurückgezogen im Hause ihrer Mutter zu leben“.

Der Sommernachtsstraum ist das erste völlig fertige, gediegene, ewige Kunstwerk, das Shakespeare hervorgebracht hat.

Daß die Liebespaare nur äußerst schwach individualisiert sind und keine besondere Teilnahme zu erwecken vermögen, ist ein Mangel, der in der Gesamtwirkung des Stückes verhallt. Daß jede Begründung des Umschlagens der Gefühle bei den Liebenden fehlt, ist überhaupt kein Mangel, da die Begründung durch Oberons Zauberei ein großes, die gaukelnde Macht der erotischen Phantasie zeigendes Sinnbild ist. Es ist ebensoviel Tiefsinn als Schalkhaftigkeit in

der Darstellung der Titania als einer bis zur Bezauberung in Zettel mit dem Eselstöpfe Verliebten. Ja, es liegt in der schnell wechselnden, gegenseitigen Anziehung und Abstoßung der Einzelnen eine ganze, scherzhafte Philosophie der Erotik.

Stärker als je tritt hier das ländliche und volkstümliche Element in Shakespeares Genie hervor. Der ganze Natursinn und die ganze Naturkenntnis des Landkinds liegt darin, und zwar von dichterischer Stimmung durchdrungen. Hier kommt ein Gewimmel von Pflanzen und ein Gewimmel von Insekten vor, und alles, was darüber gesagt wird, ist beobachtet, gesehen und gefühlt. In keinem Shakespeareschen Schauspiele werden so viele Arten von Blumen, Früchten und Bäumen genannt und charakterisiert. H. N. Ellacombe zählt in seiner Abhandlung über die Jahreszeiten in Shakespeares Stücken nicht weniger als 42 hier vorkommenden Arten auf. Es wimmelt von Gleichnissen über Naturerscheinungen. Da Helena ihre Schulfreundschaft mit Hermia so niedlich schildert (III, 2), sagt sie z. B.:

So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppeltürsche gleich;
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins,
Zwei holde Beeren, einem Stiel entwachsen.

Als Titania fordert, daß die Elfen jedem Wunsche ihres eselartigen Anbeters entgegenkommen sollen, sagt sie (III, 1):

Gefällig seid und dienstbar diesem Herrn:
Hüpft, wo er geht, und gaukelt um ihn her;
Sucht Aprikos' ihm auf und Stachelbeer,
Maulbeeren gebt ihm, Feigen, Purpurtrauben;
Ihr müßt der Biene Honigsaft ihm rauben;
Zur Kerze nehmt von ihr ein wächsern Wein
Und steckt es an bei eines Glühwurms Schein,
Zu leuchten meinem Freund Bett aus und ein;
Mit bunter Schmetterlinge Flügelein
Wehrt sächelnd ihm vom Aug' den Mondenschein.
Nun, Elfen, huldigt ihm und neigt euch fein.

Mit Shakespeares Natursinn hängt seine Volkstümlichkeit zusammen. Er ist hier tief in den Volksglauben hinuntergetaucht, hat die Vorstellungen hervorgezogen, an die der Bauer glaubt und die in den alten Balladen behandelt werden, und er hat Einzel-

männchen und Elfen mit den feinen Gestalten der Kunstdichtung zusammengestellt, mit Oberon, der französischer Abstammung ist (Oberon aus l'aube du jour), und mit Titania, welchen Namen Ovid in seinen Metamorphosen (III, 173) der Diana als der Schwester des Titanen Sol gibt. Möglicherweise ist ein Lhly zugeschriebenes Stück The Maid's Metamorphosis, obgleich erst im Jahre 1600 gedruckt, älter als der Sommernachts Traum. In diesem Falle kann Shakespeare ein Motiv für seine Elfenreden aus dem darin vorkommenden, schönen Elfenlied erhalten haben. Auch einzelne Dialogstellen weisen Ähnlichkeiten auf. An Lhly erinnert zum Beispiel folgendes Gespräch zwischen Zettel und den Elfen:

Zettel

Ich flehe Euer Gnaden von ganzem Herzen um Verzeihung an. Ich bitte um Euer Gnaden Namen.

Spinnweb

Spinnweb.

Zettel

Ich wünsche näher mit Ihnen bekannt zu werden, guter Musje Spinnweb. Wenn ich mich in den Finger schneide, werde ich so frei sein, Sie zu gebrauchen. Ihr Name, ehrfamer Herr?

Bohnenblüte

Bohnenblüte.

Zettel

Ich bitte Sie, empfehlen Sie mich Madame Hülse, Ihrer Frau Mutter, und Herrn Bohnenschote, Ihrem Herrn Vater. Guter Herr Bohnenblüte, auch mit Ihnen hoffe ich näher bekannt zu werden. Ihren Namen, mein Herr, wenn ich bitten darf?

Senfsamen

Senfsamen.

Zettel

Lieber Musje Senfsamen, ich kenne Ihre Geduld gar wohl. Jener niederträchtige und ungeschlachte Kerl, Rindfleisch, hat schon manchen wackern Herrn von Ihrem Hause verschlungen, usw. *)

*) Man vergleiche hiermit Lhly's Dialog zwischen Menschen und Elfen:
— Erlaubt, wie darf ich Euch nennen?

Erster Elf: Mein Name ist Pfennig. —

— Es tut mir leid, daß ich Euch nicht in meinen Beutel stecken kann. Mit Erlaubnis, mein Herr, wie darf ich Euch nennen?

Zweiter Elf: Mein Name ist Heimgen.

— Dann möchte ich Euretwegen wünschen, ein Kamin zu sein.

Der Gegensatz zwischen der Prosa der plumpen Handwerker und der Poesie der Elfenwelt ist von stark humoristischem Effekt und ist im 19. Jahrhundert oft nachgemacht worden; in Deutschland von Tieck, in Dänemark von J. L. Heiberg, der nicht weniger als drei Nachahmungen des Sommernachtsstraumes gedichtet hat: „Die Elfen“, „Der Siebenichläfertag“ und „Die Nußknacker“.

Die Einführung der Elfenwelt in das Schauspiel bringt nicht nur zahlreiche Liebesverirrungen mit sich, sondern auch Gaukeleien von anderer, äußerlicher Art. Die Menichen werden von täuschenden Stimmen geneckt, werden des Nachts von ihnen im Walde in die Irre geführt und auf manche unschuldige Weise zum besten gehalten. Die Elfen bewahren von Anfang bis zum Ende ihre Anmut und Schelmerei; nur sind die einzelnen Phygionomien auf dieser Entwicklungsstufe Shakespeares noch wenig ausdrucksvoll. So ist der Hobold Puck monoton gegen den zwanzig Jahre später geschaffenen, unsterblichen Lustgeist Ariel im Sturm.

Wie hoch nun indessen im Sommernachts Traum die Elfenwelt als Ganzes auch dasteht, so zeigt sich die von Shakespeare erreichte Meisterchaft doch am klarsten in den burlesken Partien des Stückes, in denen eine kleine Bande von braven Handwerkern sich herumbewegt und die Geschichte von Pyramus und Thisbe zur Hochzeit des künftlichen Paares, des Theseus und der Hippolita auf führen will. Den strahlenden und harmlosen Humor, womit diese braven Einfältigen behandelt sind, hat Shakespeare früher nie erreicht. Sicher sind darin Jugenderinnerungen aus den Schauspielen niedergelegt, die er auf den Marktplätzen zu Conventry und anderswo hatte aufführen sehen. Auch wird hier in ausgelassener Laune auf die ältere, englische Schauspielliteratur geistelt. Wenn es z. B. in der zweiten Szene des ersten Aufzuges heißt: „Wetter, unser Stück ist ja die höchst klägliche Komödie (the most lamentable comedy) über den höchst grausamen Tod des Pyramus und der Thisbe“, so geht das gewiß auf den langen possierlichen Titel des alten Schauspiels *Cambyjes* hinaus: *A lamentable tragedy mixed fall of pleasant mirth usw.**)

*) Die damals herrschende Leidenschaft für den Buchstabenreim wird in folgenden Zeilen des Prologes zum Schauspiel *Pyramus und Thisbe* veripottet:

Whereat, with blade, with bloody blancefulde blade,
He bravely broached his boilling bloody breast.

Am überlegensten zeigt sich Shafespeare jedoch hier in der munteren Selbstironie, womit er seine eigene Kunst, die Schauspielkunst, und das Theater mit seinen damals so wenig zahlreichen und unvollkommenen Hilfsmitteln, die Illusion zu fördern, behandelt. Symbole von einer hinreißenden Ausgelassenheit sind in dieser Beziehung: der Handwerker, der die Mauer spielt, jener, der den Mondschein agiert, und der Vortreffliche, der den Löwen macht.

Ganz im allgemeinen hat es Shafespeare augenscheinlich zu großem Vergnügen gereicht (wie ein paar Jahrhunderte später den ihm nachahmenden, deutschen Romantikern), das Theater in das Theater einzuführen. Das ist jedoch keine Erfindung von ihm. In Ryds *The Spanish tragedie* (vielleicht vom Jahre 1584), einem Stücke, über dessen Pathos Shafespeare sich oft lustig macht, aus dem er aber nichtsdestoweniger Impulse zu seinem Hamlet erhalten hat, kommt schon das Schauspiel im Schauspiel vor (als ein Mittel zur Rache an einem großen Verbrecher). Aber von Anfang an hat dieser Zug, dem aufzuführenden Stücke durch Einführung theaterspielender Personen ein stärkeres Wirklichkeitsgepräge zu geben, eine große Anziehung für ihn gehabt. Man vergleiche mit diesen Szenen besonders das Auftreten Schädels und seiner Kameraden als Pompeius, Hector, Alexander, Hercules und Judas Makkabäus im fünften Aufzuge von *Verlorene Liebesmüh*. Schon hier spricht die Prinzessin mit Nachsicht über die armen Dilettantenschauspieler:

Der Scherz, der sich nicht kennt, gefällt gerad;
Wo Eifer ringt nach Beifall, Beifall stirbt
Im Eifer dessen, der ihn nicht erwirbt;
Solch wirres Possenspiel bringt oft ans Ziel,
Wenn Großes untergeht, das Ernstes will.

Gleichwohl liegt hier von seiten der Hölflinge eine gewisse, jugendliche Grausamkeit in dem Spotte über die Auftretenden, während dagegen im Sommernachts Traum alles in den reinsten, leichtesten Humor sich auflöst. Was kann z. B. vollendeter sein, als die beruhigende Mitteilung des Löwen an die Damen, ehe er sein Gebrüll ausstößt, daß er kein wirklicher Löwe sei:

Ihr Fräulein, deren Herz fürchtet die kleinste Maus,
Die in monströser Gestalt tut auf dem Boden schweben,
Mögt igo zweifelsohn' erzittern und erbeben,

Wenn Löwe, rauh vor Wut, läßt sein Gebrüll heraus.
So wisset denn, daß ich Hans Schnock, der Schreiner, bin,
Kein böser Löw' fürwahr, noch eines Löwen Weib.

und wie wohlthuend wirkt, als er endlich „huh“ gebrüllt hat, die zum Sprichwort gewordene Replik des Demetrius: Gut gebrüllt, Löwe!

Der Sommernachtsstraum ist als Ganzes eher dramatische Lyrik als ein eigentliches Schauspiel zu nennen; es ist eine leichtströmende, spielende Darstellung der Liebe als Traumleben, Sinnenüberwältigung, Sinnenbetrug, Schwärmerei, deren Kern ein Scherz mit dem irrationellen Wesen des Gefühles ist. Daher sagt Othander, als er sich, vollständig unter der Herrschaft der Zauberwurzel, an das Weib wendet, das er in Wirklichkeit gar nicht liebt, nun aber anzubeten sich einbildet:

Der Wille wird von der Vernunft regiert;
Mir sagt Vernunft, daß Euch der Preis gebührt.

Hier steht er wie nie unter der Ironie des Dichters. Shakespeare sieht in dem Verliebtsein nicht einen Ausdruck für die Vernunft des Menschenwesens; er stellt den Menschen überhaupt nur ausnahmsweise als ein Vernunftwesen dar. Er hat früh gefühlt und geahnt, wieviel ausgedehnter das Gebiet des unbewußten Lebens ist als das des bewußten, und er hat verstanden, daß Launen wie auch Leidenschaften in dem unbewußten Leben wurzeln. Im Sommernachtsstraum mit seinem leichten, erotischen Spiel feimt eine Lebensanschauung hervor.

Und nun geschieht es, daß Shakespeare an der Grenze der ersten Jugend, nachdem eben der Sommernachtsstraum geschrieben ist, zum zweitenmal das mächtigste Jugendgefühl sich zum Gegenstand wählt und es nicht mehr als Einbildung behandelt, sondern als den herbsten Ernst, als glühende, beseligende, verheerende Leidenschaft, als Glück und Unglück, Lebensquelle und Todesquelle im Verein, indem er seine erste, selbständige Tragödie, Romeo und Julia, schreibt, das unvergleichliche und unvergängliche Liebes-Trauerspiel, das noch heutzutage einen der Höhepunkte bezeichnet, den die Weltliteratur erreicht hat. Wie der Sommernachtsstraum der Triumph der Grazie ist, so ist Romeo und Julia die Apotheose der lautereren Liebes-Leidenschaft.

Das Trauerspiel Romeo und Julia muß in seiner ursprünglichen Gestalt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1591, also dem 27. Lebensjahre des Dichters, stammen.

Der Stoff war alt und findet sich in einer 1476 herausgegebenen Novelle von Masuccio von Salerno, die wahrscheinlich von Luigi da Porta benutzt wurde, als er im Jahre 1530 seine Geschichte: Zwei edle Liebende herausgab. Ihm folgte Bandello mit seiner Erzählung *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti*, und hieraus schuf ein Engländer ein Schauspiel, Romeo und Julia, das seiner Zeit (vor 1562) viel Glück gemacht zu haben scheint, nun aber verloren gegangen ist.

Aus Bandellos Novelle nahm der englische Dichter Arthur Brooke den Stoff zu einer Dichtung *The tragicall Historye of Romeus and Juliet*, *written first in Italian by Bandell and now in Englishe by Ar. Br.* Dieses Poem ist in gereimten, abwechselnd zwölf- und vierzehnſilbigen, jambischen Versen geschrieben, deren Rhythmus zwar in einem etwas langsamen Pausen gange dahinschreitet, aber nicht unangenehm noch allzu eintönig ist. Der Vortrag ist in seiner Treuherzigkeit äußerst gesprächig und weitschweifig; es ist die Erzählungsweise eines begabten Kindes, das mit fleinlicher Genauigkeit beschreibt, in seiner Umständlichkeit alle Einzelheiten mitnimmt und sie alle in eine Reihe stellt.*)

Shakespeare hat diese Dichtung als Grundlage benutzt und fand schon hier die Rollen der beiden Hauptpersonen, sowie die des Lorenzo, Mercutio, Tybalt, der Amme und des Apothekers in schwachen Umrissen angedeutet. Auch ist Romeos Neigung zu einem anderen Weibe gerade vor der Bekanntschaft mit Julia hier breit erzählt. Und der ganze Gang der Handlung ist hier derselbe wie in der Tragödie.

*) Hier eine Probe. Romeo sagt zu Julia:

Since, lady, that you like to honor me so much
As to accept me for your spouse, I yeld my selfe for such.
In true witness whereof, because I must depart,
Till that my deed do prove my woord, I leave in pawne my hart.
Tomorrow eke bestimes, before the sunne arise
To Fryer Lawrence will I wende, to learne his sage advise.

Die erste Quartausgabe von Romeo und Julia aus dem Jahre 1597 hat folgenden Titel: An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet. As it hath been often (with great applause) plaid publicquely, by the right Honourable the L. of Hunsdon his Seruants. Lord Hunsdon starb in seinem Amte als Lord Großkammerherr im Juli 1596; sein Nachfolger wurde erst im April 1597 ernannt; in dieser Zwischenzeit wurde seine Truppe nicht The Lord Chamberlains, sondern nur Lord Hunsdons Truppe genannt, und in dieser Zeit muß das Stück also zuerst aufgeführt worden sein.

Indessen deutet vieles auf einen weit früheren Ursprung des Stückes, und zur Bestimmung des Zeitpunktes mag die Hindeutung der Amme auf ein stattgehabtes Erdbeben dienen (I, 3):

Elf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten.*)

und etwas später wieder:

Und seit der Zeit ist's nun elf Jahre her.

Es hatte im Jahre 1580 in England ein Erdbeben stattgefunden. Beweiskraft hat natürlich dies Wort einer plauderhaften alten Dienerin nicht.

Wenn Shakespeare auch im Jahre 1591 mit der Ausführung begann, so ist es dennoch keinem Zweifel unterworfen, daß er zwischen diesem Zeitpunkte und dem Jahre 1599, wo das Stück in der zweiten Quartausgabe beinahe in der heutzutage geltenden Gestalt veröffentlicht wurde, seiner Gewohnheit entsprechend es vorgenommen und umgearbeitet hat. Diese zweite Ausgabe trägt auf dem Titelblatte die Worte: „vor kurzem berichtigt, vermehrt und verbessert“. Erst die vierte Ausgabe bringt den Namen des Verfassers.

Die von Tycho Mommsen und von dem ausgezeichneten Shakespeare-Kenner Halliwell=Philipps ausgesprochene Ansicht, daß die Ausgabe von 1597 eine Piratenausgabe sei, kann keinem Zweifel unterliegen. Sie hat alle Merkmale einer solchen. Damit ist aber ganz und gar nicht bewiesen, daß der Text von 1599 schon 1597

*) Tis since the earth'quake now eleven years.

vorlag und nur rücksichtslos gekürzt herausgegeben wurde. Gegenüber solchen Stellen (wie die sechste Szene des zweiten Aufzugs), wo ein großes Stück Dialog als überflüssig ausgelassen ist, und wo im Folgenden der alte Text durch einen neuen bedeutend besseren ersetzt ist, läßt sich dieser Eindruck nicht festhalten.

Vieles deutet darauf, daß wir hier eine Arbeit von Shakespeare auf zwei verschiedenen Entstehungsstufen vor uns haben; aber die Art, in der die älteste Ausgabe hergestellt zu sein scheint (durch Stenographieren vom Zuschauerplatze aus) macht es unmöglich, sich mit Sicherheit darüber auszusprechen, da sichtlich genug ein großer Teil des in der zweiten Ausgabe Enthaltenen schon 1597 existiert hat.

In der zweiten Ausgabe ist alles nur Ange deutete mehr ausgeführt. Malende Szenen und Repliken, die der Handlung ihren Hintergrund und ihre Färbung geben, sind hinzugefügt. Der Straßenkampf am Anfang des Stückes ist viel breiter geworden, die Szene zwischen den Dienern und die Szene mit den Musikanten sind hinzugekommen. Demnächst ist die Amme gesprächiger und viel komischer geworden, Mercutios Wit hat einzelne seiner eigentümlichsten Wendungen gewonnen, der alte Capulet hat eine lebhaftere Physiognomie erhalten, aber besonders Lorenzos Rolle ist beinahe auf das Doppelte ihres früheren Umfangs gewachsen.

Hinzugefügt ist auch die Stelle (IV, 1), wo Lorenzo der Julia die Wirkung des Schlaftrunkes sorgfältig ausmalt, und wo er schildert, wie man sie zu Grabe tragen werde; und dem entspricht die gleichfalls hinzugefügte meisterliche Stelle (IV, 3), wo Julia mit dem Becher in der Hand ihr Entsetzen über das Erwachen in dem schrecklichen, unterirdischen Gewölbe überwindet.

Die Hauptsache ist jedoch, daß die Gestalten der beiden Liebenden durch die Umarbeitung an Ernst und dadurch an Schönheit gewonnen haben. Neu ist es z. B., wenn Julia (II, 2) zu Romeo sagt:

Allein ich wünsche, was ich habe, nur:
So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe
So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich.

Neu ist beinahe die ganze Schilderung von Julias Ungeduld, als sie (II, 5) die Amme mit dem Bescheid von Romeo erwartet, z. B. die Zeilen:

Hätt' sie ein Herz und warmes Jugendblut,
 Sie würde wie ein Ball behende fliegen;
 Es schnellte sie mein Wort dem Trauten zu,
 Und seines mir.
 Doch Alte tun, als lebten sie nicht mehr,
 Träg, unbehilflich und wie Blei so schwer.

In Julias berühmtem Monologe (III, 2), wo sie mit der Mischung von Unschuld und Leidenschaft, die ihr Wesen ausmacht, zum ersten Male Romeo zur Abendzeit erwartet, gehört nichts anderes zum ursprünglichen Texte als die vier ersten mythologischen Zeilen:

Hinab, du flammenhüftiges Gespann,
 Zu Phöbus' Wohnung! Solch ein Wagenlenker
 Wie Phaethon jagt' euch gen Westen wohl
 Und brächte schnell die wolke Nacht herauf.

All' das übrige, das auf die wundervollste Weise die Liebessehnsucht des jungen Mädchens ausdrückt, kommt erst in der Ausgabe von 1599 vor:

Verbreite deinen dichten Vorhang, Nacht!
 Du Liebespfleg'rin! Daß, der Neugier Augen
 Verborgен, Romeo mein Arm umschlinge! —

 und lehr' mich
 Ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüte
 Zum Pfande setzt, gewinnend zu verlieren!
 Hüß', Falkenkapp' der Nacht, der Wangen Blut!
 Das wild dort flattert, bis erkühnt scheu Lieben
 Nur Unschuld sieht in inn'ger Liebe Tun.
 Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht!

Beinahe das ganze, folgende Gespräch, worin Julia von der Amme ihr Unglück, den Tod des Tybalt und die Verbannung Romeo's von Verona erfährt, findet sich ebenfalls erst in der zweiten Ausgabe. Hier treffen wir einige der stärksten und kühnsten Ausdrücke für Juliens Leidenschaft, die Shakespeare gewagt hat:

Ich höre ein schlim'm'res Wort als Tybalt's Tod,
 Das mich erwürgte; ich vergaß' es gern:

 O dies „verbannt“, dies eine Wort „verbannt“
 Erschlug zehntausend Tybalt's

Und liebt das Leid Gefährten, reißt's durchaus
 An andre Leiden sich: warum denn folgte
 Auf ihre Botschaft: „Tot ist Tybalt“, nicht:
 Dein Vater, deine Mutter, oder beide,
 Das hätte sanfter Klage wohl erregt?
 Allein dies Wort: „Verbannt ist Romeo“,
 Das im Gefolge kommt von Tybalts Tod,
 Bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
 Und Julien um!

In der ältesten Ausgabe kommen nicht bloß die sehr wenig
 sittsamen Witze und Andeutungen vor, womit Mercutio die erste
 Szene des zweiten Aufzugs anfüllt, sondern auch die Mehrzahl
 der Repliken, in denen die Concetti-Seuche rast. Wie unsicher
 Shakespeares Geschmack noch 1599 gewesen ist, erhellt nicht nur
 daraus, daß alle diese Repliken sich in der zweiten Ausgabe finden,
 sondern auch daraus, daß eine nicht geringe Anzahl ebenso geschmack=
 loser Repliken hinzugefügt worden sind.

In dem ursprünglichen Texte (I, 1) redet Romeo die Liebe
 mit den Worten an:

Schwermüt'ger Leichtsinn! ernste Tändelei!
 Entstelltes Chaos glänzender Gestalten!
 Bleischwing! Lichttrauch, Eisglut, krankes Wohlsein!

in der zweiten Ausgabe (III, 2) werden Julien diese ganz ähnlichen
 Ausrufe in den Mund gelegt:

Goldsel'ger Wüterich! engelgleicher Unhold!
 Ergrimnte Taube! Lamm mit Wolfesgier!
 Verworfne Art in göttlicher Gestalt! usw.

Schon im ältesten Text hat Romeo (I, 2) diese traurig ver=
 schrobene Replik:

Höhnt meiner Augen frommer Glaube je
 Die Wahrheit so: dann, Tränen, werdet Flammen!
 Und ihr, umsonst ertränkt in manchem See,
 Mag eure Lüg' als Reher euch verdammen.*)

*) Auch auf Englisch schrecklich:

When the devout religion of mine eye
 Maintains such falsehood, then turn tears to fire!
 And these — who, often drowned, could never die —
 Transparent heretics, be burnt for liars.

Dort schon hat Romeo in seiner Verzweiflung (III, 3) die lange, barbarisch-geschmacklose Replik, wo er die Fliege beneidet, die Juliens Hand küssen darf:

Mehr Würdigkeit,
Mehr Ansehn, mehr gefäll'ge Sitte lebt
In Fliegen, als in Romeo. Sie dürfen
Das Wunderwerk der weißen Hand berühren
.....
Doch Romeo darf nicht: er ist verbannt.
Dies dürfen Fliegen tun, ich muß entflieh'n.

oder wie die letzte Zeile auf Englisch mit einem fürchterlichen Kalauer lautet:

Flies may do this, but I from this must fly.

aber in der zweiten Quartausgabe fügt er diese nicht weniger affectierten Zeilen über dieselbe beneidenswerte Fliege hinzu:

Und Himmelswonne raubt sie ihren Lippen,
Die sittsam, in Bestalenunschuld, stets
Erröten, gleich als wäre Sünd' ihr Kuß.

Es ist sonderbar, daß dicht neben diesen Geschmacklosigkeiten, die keineswegs von denen übertroffen werden, an welchen die *Précieuses ridicules* des folgenden Jahrhunderts in Frankreich Gefallen fanden, Ausbrüche der herrlichsten Lyrik, des strahlendsten Witzes und des reinsten Pathos stehen, die man überhaupt in der Literatur irgend eines Landes und irgend eines Zeitalters findet.

Wir erscheint es unmöglich, über das Verhältniß des zweiten Textes zum ersten ins Reine zu kommen. Es deutet ja vieles darauf hin, daß Shakespeare eine Umarbeitung vorgenommen hat; das Titelblatt zur zweiten Ausgabe besagt es außerdem selbst.

Doch der Umstand, daß die erste Ausgabe, wie es scheint, von nachlässigen und unsicher hörenden Stenographen hergestellt wurde, macht jede genaue Untersuchung unmöglich. In einem von zwei holländischen Schriftstellern auf Englisch herausgegebenen Buche, dem Prof. Otto Jespersen beipflichtet, wird der Nachweis versucht, daß der richtige Text der sechsten Szene des zweiten Actes sich ergibt, wenn man die betreffenden Szenen aus beiden Quartausgaben zusammenschweißt. Aber die Erklärung dieses merkwürdigen Umstandes ist sowohl künstlich wie willkürlich. Es heißt bei Jespersen,

daß beim Druck der neuen Ausgabe wahrscheinlich die erste Veröffentlichung, soweit sie brauchbar war, benutzt worden ist: „Sie wurde deshalb mit dem handschriftlichen Text verglichen, derart, daß alle einzuführenden Stellen mit Zeichen versehen wurden (und wohl auch in dem gedruckten Exemplar notiert wurde, wo sie eingeschoben werden sollten). Als nun der Setzer, der bisher darauf geachtet hatte, beide Texte einigermaßen mitzunehmen, zur sechsten Szene des zweiten Aktes kam, vergaß er es in einem Anfall von Schläfrigkeit ganz, auf das Gedruckte zu achten, so daß er nur die markiertesten Zeilen des Geschriebenen mitnahm; sie waren ja auch an Zahl den gedruckten Zeilen weit überlegen.“*)

Romeo und Julia ist vielleicht kein so untadelhaftes Kunstwerk wie der Sommernachts Traum, hat nicht dieses Hingehauchte, dieses makellos Harmonische; aber es ist ein Dichterwerk von weit größerer Bedeutung und größerem spezifischen Gewicht; es ist die große, typische Liebestragödie unseres Erdenrunds.

Gigantisch überragt es alle späteren Versuche, ihm nahe zu kommen. Es würde bei einem Dänen mehr Patriotismus als künstlerischen Sinn verraten, wollte er ein Trauerspiel wie Dehleschlägers Arel und Walborg mit diesem Drama zusammen nennen. Wie schön die dänische Tragödie auch ist, so läßt sie sich schon wegen der Beschaffenheit ihres Gegenstandes nicht mit Shakespeares Drama vergleichen. Sie ist ein Trauerspiel zur Verherrlichung nicht der Liebe, sondern der Treue, eine Dichtung über zärtliche Gefühle, über weiblichen Edelsinn und ritterliche Tugenden im Kampf mit Leidenschaft und Bosheit. Sie ist nicht wie Romeo und Julia in der Form des Dramas ein Freuden- und Trauer- gesang zum Lob der Liebe.

Romeo und Julia ist das Schauspiel der jungen, stürmischen Liebe, die, auf den ersten Blick entstanden, so leidenschaftlich ist, daß sie, um ihr Ziel zu erreichen, alle Hindernisse sprengt, so ernst, daß sie keine andere Wahl kennt als den Geliebten oder den Tod, so stark, daß sie das junge Paar beinahe augenblicklich und auf der Stelle einander in die Arme wirft, endlich so unselig, daß der

*) William Shakespeare, Prosody and Text. By A. P. van Dam with assistance of C. Stoffel. (Leyden 1900), Tilfskueren, August 1900.

Untergang mit reißender Schnelligkeit auf den Glücksrausch der Vereinigung folgt.

In das Doppelwesen der Liebe, wenn sie den Menschen ganz erfasst: eine Freude zu bringen, welche die Seele bis zur Berausung erfüllt, und Verzweiflung herbeizuführen, wenn man die Liebenden auseinander reißt, hat Shakespeare sich nirgends so vertieft wie hier.

Während er im Sommernachtsstraum die Einbildungsseite, das Willkürliche, Täuschende der Liebe behandelte, ist hier ihr Wesen als Wollust und Tod bringende Leidenschaft sein Stoff.

Die Quelle gab Shakespeare Gelegenheit, das Liebesverhältnis in einem Rahmen anzubringen, der den lichten Charakter der Neigung möglichst stark hervorheben mußte, nämlich in dem Rahmen des durch Blutrache auf Blutrache gesteigerten Familienhasses zweier adeliger Geschlechter, der nach und nach die ganze Stadt angesteckt und in zwei Parteien getrennt hat. Als Kinder ihrer Eltern sollten die jungen Leute einander eigentlich hassen. Daß sie dagegen so leidenschaftlich und in gegenseitigem Entzücken zueinander hingezogen werden, deutet schon die Stärke ihres Gefühles an, da dieses damit beginnt, das Vorurteil aus ihrem Gemüthe auszurotten und sich im Streit mit den sie beide umgebenden Vorurtheilen zu behaupten. Es ist keine ruhige Zärtlichkeit; wie ein Blitz schlägt es bei der ersten Zusammenkunft in die jungen Seelen ein und wirkt unter den unglücklichen Verhältnissen durch seine Gewaltthätigkeit wie eine mörderische Macht.

Zwischen die Liebenden und die Hassenden hat Shakespeare den Mönch Lorenzo gestellt, eine jener anmutigen Vernunftsgestalten, die ebenso selten in seinen Schauspielen wie im Leben vorkommen, die man aber bei ihm nicht übersehen darf, wie das z. B. Taine mit seinem etwas einseitigen Blick auf Shakespeares Größe getan hat. Shakespeare kennt die Leidenschaftslosigkeit und versteht sie; aber sie steht bei ihm immer in zweiter Linie. Sie ist hier sehr natürlich bei einem Manne, den Alter und Stand nötigen, als ein Zuschauer des Lebens zu leben. Lorenzo ist gut, naturfromm, ein Mönch, der Spinoza oder Goethe gefallen würde, ein konfessionsloser Grübler mit der Klugheit und dem wohlwollenden Jesuitismus eines alten Beichtvaters — mit der Milch und dem Brot der Lebensphilosophie, nicht mit den aufregenden Flüssigkeiten eines religiösen Glaubenseifers genährt.

Höchst bezeichnend für Shakespeares frühzeitigen Freisinn auf dem damals für Freisinn am wenigsten zugänglichen Gebiete ist es, daß dieser Mönch mit so schonender Hand, ohne den geringsten Unwillen gegen den überwundenen Katholizismus sowie ohne die geringste Hinneigung zu den katholischen Glaubenslehren gezeichnet ist, die freisinnige Gestaltung eines freisinnigen Dichters. Himmelhoch erhebt sich Shakespeare hier über seine Quelle, Arthur Brooke, der in seiner naiv moralisierenden „Ausprache an die Leser“ der römisch-katholischen Religion die Hauptschuld an Romeos und Juliens Unkeuschheit und an dem daraus entstehenden Elend gibt.*)

Es soll nach dem Geiste des ganzen Stückes keineswegs dem Lorenzo zur Last fallen, daß das Mittel, das er zur Rettung des Paares angibt — Juliens Schlafrunk — nicht nur abenteuerlich, sondern auch so unverständlich wie möglich ist. Shakespeare hat das mit seiner gewöhnlichen Gleichgültigkeit gegen äußerliche Dinge seiner Quelle entnommen.

Der Dichter hat dem Lorenzo eine sanftmütige Lebensbetrachtung in den Mund gelegt, die dieser zuerst als etwas Allgemein-gültiges ausspricht und dann auf die Liebenden anwendet. Er tritt in seine Zelle mit einem Korb voll Kräutern aus dem Garten; einige von ihnen haben heilende Kräfte, andere enthalten todbringenden Saft; eine Pflanze, die süßen Wohlgeruch hat, kann giftig sein; denn Gut und Böse sind zwei Seiten derselben Sache:

Zu Laster wird selbst Tugend, falsch geübt;
Wie Ausführung oft Würd' dem Laster gibt.
Die kleine Blume hier birgt gift'ge Säfte
In zarter Hüll' und milde Heilungskräfte:
Sie labet beim Geruche jeden Sinn,
Geföstet, bringt zum Herz sie tödend hin.

Und ebenso wie mit den Pflanzen geht es auch mit den Menschen:

*) a couple of vnfortunate louers, thralling themselves to vnho-nest desire, neglecting the authoritie and aduise of parents and frendes, conferring their principall counsels with dronken gossypes and superstitious friers (the naturelly fitte instruments of uncha-stitie) attemptyng all aduentures of perryll for thattaynyng of their wished lust, vsyng auriculer confession (the key of whoredom and treason) . . .

Zwei Herrscher lagern stets so im Gemüte
Im Kampfe sich: verderbter Will' und Güte;
Wo siegt des Schlechtern feindliche Gewalt,
Die Pflanze frißt des Todes Wurm gar bald.

Als Romeo gleich vor der Trauung Kummer und Tod herausfordert mit den Worten:

Amen! So sei's! Doch laß den Kummer kommen,
Er wiegt nicht auf die Freuden, die mir gibt
'ne flüchtige Minut' in ihrem Anblick

da wendet Lorenzo seine Lebensanschauung auf ihn an; er fürchtet dieses überströmende Gefühl von Glücksfülle und verkündet seine Mittelwegesphilosophie, seine Greisenweisheit, die in den altklugen Satz ausläuft: Liebe mich ein wenig und liebe mich lange! Hier bringt er die schon früher erwähnten Worte an, daß so wilde Freude ein schlechtes Ende nehme, wie Feuer und Pulver sich verzehren, wenn sie sich küssen. Und merkwürdig ist es, wie die Vorstellung von Pulver und Explosionen beständig in Shakespeares Gemüt vorherrschend gewesen ist, während er mit Romeo's und Julia's Schicksal beschäftigt war. In dem ältesten Text von Juliens Monolog in der fünften Szene des zweiten Aufzuges heißt es: „der Liebe Boten müßten Gedanken sein, die schneller eilten als das Pulver aus dem Munde der Kanone.“ Als Romeo das Schwert zieht, um sich zu töten, sagt der Mönch:

Dein Wig, die Zier der Bildung und der Liebe,
Doch zum Gebrauche beider mißgeartet,
Fängt Feuer durch dein eignes Ungeschick,
Wie Pulver in nachläss'ger Krieger Flasche;
Und was dich schirmen soll, zerstückt dein Wesen.

Endlich fordert Romeo selbst, in seiner Verzweiflung über die falsche Nachricht von Juliens Tod, vom Apotheker ein Gift, so stark, daß die Brust den Odem von sich stößt

So ungestüm, wie schnell entzündet, Pulver
Aus der Kanone furchtbar'm Schlunde blüzt.

Mit anderen Worten: diese jungen Wesen haben selbst Pulver in ihren Adern, Pulver, das die Nebel des Lebens noch nicht naß

gemacht haben, und die Liebe ist das Feuer, das hier zum Pulver kommt. Ihr Untergang ist notwendig, und Shakespeare hat ihn ausdrücklich so darstellen wollen; aber er ist nicht vom moralischen Standpunkte aus verdient, nicht Strafe für Schuld; die Tragödie liefert nicht die geringste Grundlage für die pedantisch moralisierende Auslegung, die sie bei Gervinus und anderen gefunden hat.

Romeo und Julia gehört als Schauspiel noch in vielen Beziehungen zu der italienisierenden Richtung in Shakespeares Kunst. Nicht nur die gereimten Koupлетformen der entscheidenden Stellen im Dialoge, nicht nur die zahlreichen Concetti sind italienisch, sondern der ganze Bau der Tragödie hat viel Romanisches. Alle romanische und alle griechische Kunst wirkt durch ihre Ordnung, die mitunter Symmetrie wird. Die rein englische hat mehr von der Freiheit des wirklichen Lebens; sie durchbricht die Symmetrie, um eine feinere, unsichtbare Harmonie zu erreichen, ungefähr wie eine vorzügliche Prosa die Symmetrie vermeidet, um zu Harmonien von einer feineren, verborgeneren Natur zu gelangen, als die, die in regelrechten, gereimten Versen zu finden ist.

Der romanische Typus ist in den ersten Stücken Shakespeares durchweg vorherrschend. Ja, er überbietet die romanischen Vorbilder zuweilen. In Verlorene Liebesmüh hat der König drei Höflinge und dementsprechend die Prinzessin drei Damen. In den beiden Edelleuten von Verona ist der treue Valentin das Gegenstück zu dem treulosen Proteus, und jeder von ihnen hat seinen possierlichen oder lustigen Diener. Bei Plautus treffen wir in Menaechni nur einen Sklaven; in der Komödie der Irrungen haben die beiden Zwilling Brüder jeder einen Zwillingssklaven. Im Sommernachtsstraum gibt es ein heroisches Paar (Theseus und Hippolyta) und als Gegenstück dazu ein Elfenpaar (Oberon und Titania), ferner zwei einander entsprechende Paare, in denen zuerst die eine der jungen Frauen, Hermia, von zwei Männern bestürmt wird, während Helena allein und verlassen ist, dann die andere, Hermia, auf ganz gleichartige Weise allein und ohne Liebhaber dasteht, während Helena zwei um ihre Gunst werbende Männer hat; endlich ist da noch ein fünftes Paar, Pyramus und Thisbe, in der Aufführung der Handwerker, wodurch das symmetrische Ganze parodistisch und spaßhaft vervollständigt wird.

Die Franzosen, die in Shakespeare den Gegenpol zu dem

romanischen Kunstprinzip erblicken, haben diese anfänglichen Neigungen bei ihm übersehen. Bei sorgfältigerem Studium hätte Voltaire es nicht nötig gehabt, sich zu entsetzen, und wenn Taine in seiner genialen Abhandlung weniger summarisch zu Werke gegangen wäre, so würde er nicht überall bei Shakespeare eine Phantasie und eine Technik gefunden haben, die denen der lateinischen Völker direkt entgegengesetzt sind.

Ganz so symmetrisch wie in den Lustspielen, ja beinahe architektonisch ist die Komposition in Romeo und Julia. Es werden zwei von Capuletts Dienern eingeführt, dann zwei von Montechis; demnächst Benvolio von der letzteren Partei, Tybalt von der ersteren; dann Bürger von beiden Parteien, danach der alte Capuletti und seine Frau, sodann der alte Montechi mit seiner Lady, und endlich als „der Schlüssel des Gewölbes“ der Fürst, diese Mittelfigur, um die die Personen sich gruppieren und von der das Schicksal der Liebenden entschieden werden soll.*)

Aber nicht als Drama hat Romeo und Julia die Herzen gewonnen. Obgleich es als solches himmelhoch über dem Sommerstraum steht, so hat doch dieses erotische Meisterwerk aus Shakespeares Jugend ganz so wie jenes andere und leichtere durch seine anmutige Lyrik die Gemüter für sich eingenommen. Von den lyrischen Partien der Tragödie geht der romantische Zauber aus, der seinen Schimmer und Glanz über das Ganze wirft.

Die anziehendsten lyrischen Stellen sind diese: Romeo's Liebeserklärung auf dem Balle, Julia's Monolog vor der Brautnacht und beider Abschied, als der Morgen dämmert.

Gervinus, der, trotz seiner Neigung, in Shakespeare den für das Deutschland seines Zeitalters eben maßgebenden Moralisten zu sehen, ein so gewissenhafter und kenntnisreicher Forscher war, hat nach Halpins Vorgang nachgewiesen, daß Shakespeare sich an all diesen drei Stellen an Jahrhunderte alte lyrische Gedichtarten gehalten hat. An der ersten Stelle kommt er der Form und dem Stil des italienischen Sonetts nahe; an der zweiten Stelle nähert er sich in Form und Inhalt dem Hochzeitsgedichte, dem epithalamischen Liede; an der dritten Stelle ist das Tagelied des Mittelalters sein Vorbild. Nur hat Shakespeare sich nicht absichtlich,

*) Dowden: Shakspeare. His Mind and Art, S. 60.

wie die Ausleger es glauben, an diese Formen gehalten, um der Situation eine Perspektive zu geben, sondern er hat diese unwillkürlich mit einem tiefen und fernen Hintergrund versehen, indem er dem Gefühle den wahrsten und vollsten Ausdruck zu verleihen strebte.

Die erste Unterhaltung zwischen Romeo und Julia, die nur die künstlerisch verklärte Darstellung einer gewöhnlichen Ballgalanterie ist, endet mit der Bitte um einen Kuß, wozu nach damaliger, englischer Sitte jeder Tänzer gegenüber seiner Dame das Recht hatte, und ist in dem von Petrarca stammenden Sonettstil gehalten. Petrarca's eigener Stil war einfach und rein. Aber hier kommen gesuchte Wendungen vor, spitzfindige Erklärungen, Ausbrüche einer erotischen Bewunderung von abstrakt geistiger Art. Die Szene beginnt unsäglich zart:

Entweihet meine Hand verwegen dich,
Die Heidin möchte dir, du Heil'ge, dienen.
Zwei Pilger, neigen meine Lippen sich,
Den herben Druck durch süßen Kuß zu jähnen.

Und wenn es im Stil der späteren Italiener mit etwas gekünsteltem Ausdruck heißt:

Romeo

Dein Mund hat meinen nun der Sünd' entbunden.

Julia

So hat mein Mund die Sünd' zum Lohn der Günst?

Romeo

Zum Lohn die Sünd'? O Vorwurf, süß erfunden.
Gib sie zurück mir.

Julia

Ihr küßt nach der Kunst

so ist hier das italienische Liebesgeflapper so befeelt, daß man unter seiner etwas gesuchten Grazie den Pulsschlag der erwachenden Begierde empfindet.

Julians Monolog vor der Brautnacht fehlt nur der Reim, um ihn zu einem Brautgesang der damaligen Zeit zu machen. In allen damaligen Hymenäen sang man von Hymen und Cupido, und schilderte, wie zunächst Hymen allein auftritt, während Cupido

sich verborgen hält, bis der ältere Bruder an der Schwelle der Brautkammer dem jüngeren seinen Platz überläßt.

Es ist recht bezeichnend, daß hier die ersten mythologischen Zeilen, die der ältesten Ausgabe angehören, einen deutlichen Anklang an eine Stelle in Marlowes King Edward II.*) enthalten. Der Rest des Monologes gehört, wie oben erwähnt, zu dem Schönsten, was Shakespeare gedichtet hat. Eine Stelle darin, eine der feinsten und kühnsten, kommt als Reminiszenz in Miltons Comus wieder zum Vorschein und stellt durch die Art und Weise, wie sie benutzt ist, das Verhältnis zwischen den beiden großen Dichtern der Renaissance und des Puritanismus in das schärfste Licht.

Julia wünscht, daß die Nacht, die das Werk der Liebe befördert, ihren dichten Vorhang ausbreiten möge, sodaß Romeo ungesehen in ihre Arme eilen könne:

Verliebten g'nügt zu der geheimen Weihe
Der eignen Schönheit Licht; wenn Liebe blind ist,
Stimmt sie zur Nacht.

Milton eignet sich den Gedanken und die Wendung an: aber was Shakespeare der Schönheit heimißt, wird bei ihm der Tugend zugeschrieben.**)

Es liegt in Julias Ausdruck für die Leidenschaft eine adelnde Gesundheit und Schamhaftigkeit, und es ist überflüssig zu bemerken, wie viel keuscher eben durch diese Leidenschaft Julias Begierde ist als die, die in den alten Hymenäen zu Worte kommt.

*) Bei Shakespeare heißt es:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging!

Bei Marlowe:

Gallop apace, bright Phoebus, through the sky!

**) Bei Shakespeare heißt es:

Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties.

Bei Milton:

Virtue could see to do what virtue would
By her own radiant light.

Der strahlend schöne Dialog in Julias Kammer, als der Tag graut, ist nach dem Motiv aller alten Tagelieder ausgeführt. Der Inhalt ist immer folgender: Zwei Liebende, die heimlich die Nacht miteinander verbracht haben, streiten in ihrem Widerstreben gegen die Trennung und in ihrer Furcht, entdeckt zu werden, bei Tagesanbruch miteinander, ob das Licht, das sie schimmern sehen, vom Mond oder von der Sonne herrühre, und ob es der Gesang der Nachtigall oder der Lerche sei, den sie hören.

Wie reizend ist dieses Motiv hier benutzt, und welche Tiefe erhält es, da das Leben des bei Todesstrafe verbannten Romeo auf dem Spiele steht, falls er bis zum Tage verweilt:

Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern:
 Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
 Die eben jezt dein hanges Ohr durchdrang;
 Sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort.
 Glaub', Lieber, mir, es war die Nachtigall.

Romeo

Die Lerche war's, die Tagverklärerin,
 Nicht Philomele; sieh den neid'schen Streif,
 Der dort im Ost der Frühe Wolken säumt

.

Romeo ist ein vornehmer, von Natur reich ausgestatteter Jüngling, ein verschlossener Schwärmer. Im Anfange des Stückes sehen wir ihn gleichgültig gegen den Familienstreit, voll hoffnungsloser Liebe zu einer Dame des feindlichen Hauses, zu Capulets schöner Nichte, Rosalinde, die Mercutio als ein bläßliches Mädchen mit schwarzen Augen schildert.

Da auch Rosalinde in Verlorene Liebesmüh von Biron (am Schlusse des dritten Aufzugs) bezeichnet wird als:

Ein bläßlich Ding mit samtnen Augenbrauen,
 Pechkügelchen statt Augen im Gesicht,

so ist es nicht ganz unwahrscheinlich, daß beide ein Modell gehabt haben.

Shakespeare hat diese erste, flüchtige Verliebtheit Romeos, die seine Quelle ihm mittheilte, beibehalten, weil er wußte, daß das Herz nie aufgelegter ist, von einer neuen Liebe ergriffen zu werden, als wenn es aus einer alten Wunde blutet, und weil schon dieses erste Gefühl den Romeo gleich geneigt zur Vergötterung wie zur

Selbstaufopferung zeigt. Der junge Italiener ist schon, ehe er das Weib gesehen hat, das sein Schicksal wird, wortfarg und schwermütig, erfüllt von zärtlicher Sehnsucht und bösen Ahnungen. So ergreift ihn bei dem ersten Anblick von Rosalindes vierzehnjähriger Verwandten ein übermächtiges Entzücken.

Romeos Charakter ist weniger entschlossen als Julias; die Leidenschaft zehrt stärker an ihm; er hat als Jüngling nicht so viel Herrschaft über sich wie sie als junges Mädchen. Aber sein ganzes Wesen wird dennoch durch sein Verhältniß zu ihr gehoben und verschönert. Er findet ganz andere Ausdrücke für seine Liebe zu Julia als für die zu Rosalinde. Allerdings kommen in der Balkonscene einige Ausbrüche des Gallimathias aller jugendlichen Liebespoesie vor: Der Mond ist blaß vor Neid, weil Julia schöner ist; zwei der schönsten Sterne wurden ausgesandt und baten ihre Augen für sie zu funkeln, bis sie zurückkämen. Aber neben diesem verliebten Unsinn ewige Worte, die herrlichsten Liebesworte, die je geschrieben wurden:

Der Liebe leichte Schwingen trugen mich,
Kein steinern Bollwerk kann der Liebe wehren

oder:

Mein Leben ist's, das meinen Namen ruft.
Wie silber süß tönt nächtlich-Liebe Stimme
Gleich sanftester Musik dem Ohr des Lauscher's!

Alles das in ununterbrochener sinnlich-geistiger Ekstase.

Julia ist in einem unruhigen, wenig behaglichen Heim aufgewachsen bei einem zänktischen, hitzigen Vater, der zwar nicht ohne Gutmütigkeit, aber doch so roh ist, daß er ihr mit Schlägen und mit Verstoßen aus dem Vaterhause droht, falls sie sich seinen Plänen nicht füge, und bei einer kaltherzigen Mutter, deren erster Gedanke, als sie gegen Romeo aufgebracht wird, der ist, ihn durch Gift aus dem Wege bringen zu lassen. So war sie allein auf die drollige, derbe Amme angewiesen (eine von Shakespeares meisternlichsten Gestalten, die darauf hindeutet, daß er in einigen Jahren den Falstaff schaffen werde), deren Geschichten ihr Gemüt nur auf die derbsten Formen von Liebe vorbereitet haben.

Obgleich an Jahren ein Kind, besitzt Julia die Meistererschaft einer jungen Italienerin in der Verstellung; als die Mutter die Absicht äußert, Romeo vergiften zu lassen, geht sie, ohne eine Miene zu verziehen, darauf ein und schafft sich so die Gewißheit, daß

niemand anders als sie das Gift zubereiten dürfe. Ihre Schönheit muß blendend gedacht werden — eines Tages sah ich sie mit ihren vierzehn Jahren auf der Straße in Rom; mein Begleiter und ich sahen einander an und sagten gleichzeitig: Julia. Sobald Romeo sie sieht, bezeichnet er mit den Worten:

So hängt der Golden Schönheit an den Wangen
Der Nacht; zu hoch, zu himmlisch dem Verlangen,

diesen Eindruck von Adel, geistiger Überlegenheit, unverdorbener Reinheit und der frischesten Sinnlichkeit. In wenigen Tagen reift das Kind zur Heldin.

Wir lernen sie auf dem Balle in Capulets Palast kennen und in der mond hellen Nacht im Garten, wo Nachtigallengesang vom Granatbaume herniedertönt — eine Szenerie, die so sicher mit dem Geist und Ton des ganzen Stückes übereinstimmt, wie die heißend scharfe Luft der Winternacht auf der Terrasse von Kronborg, wohin der Lärm von dem Bechgelage des Königs auf dem Schlosse herüberdringt, dem Geist und Ton in Hamlet entspricht. Aber Julia ist keine Mondscheinheldin. Sie ist praktisch. Romeo verliebt sich in den Lobgesängen hochschweifendster Begeisterung; sie schlägt ihm gleich eine heimliche Heirat vor, verspricht augenblicklich, ihm behufs näherer Absprache die Amme zu senden. Nach der Ermordung ihres Verwandten verzweifelt Romeo; sie dagegen nimmt den Kampf auf und wagt alles, um der Ehe mit Paris zu entgehen. Mit fester Hand und festem Willen leert sie den Becher mit dem Schlafrunke und waffnet sich mit ihrem Dolche, um unter allen Umständen die Herrschaft über ihre Person zu wahren.

Was ist es für eine Liebe, die ihr dazu Stärke verleiht?

Moderne Schriftsteller in Deutschland und Schweden sind einig darüber, daß es eine rein sinnliche, wenig wertvolle, ja in ihrem Wesen verwerfliche Leidenschaft sei. Sie machen geltend, daß es nicht mit der Schamhaftigkeit eines jungen Mädchens übereinstimme, so zu fühlen, zu denken, zu sprechen und zu handeln, wie Julia es tut. Sie kennt ja Romeo gar nicht, sagt man, was ist diese schamlose Liebe denn anders als die Anziehung, die ein schöner Körper auf sie ausübt!*)

*) Eduard von Hartmann hat von einem sittlich-germanischen Standpunkt aus eine wahre Schmähschrift gegen Julia verfaßt. Er hebt hervor, wie

Als ob man so unterscheiden und teilen könnte! Als ob Leib und Seele in diesem Falle zweierlei wären! Als ob eine Liebe, die — von Anfang an — von beiden als Herrscherin über Leben und Tod empfunden wird, vor der Liebe zurückstehen müsse, die sich auf gegenseitiger Achtung gründet — einer Abart, die, wie es heißt, die Zeit nunmehr fordert!

Ach nein, die tugendhaften Philosophen und ehrbaren Professoren vermögen die Renaissance nicht zu würdigen, sie stehen ihrem Gefühlslieben allzu fern. Renaissance will unter anderem sagen: Wiedergeburt des warmen Lebensblutes und der heidnischen Unschuld der Einbildungskraft.

Es ist keine Liebe des Kopfes, die Julia zu Romeo hegt, keine Bewunderungsiebe, in die sie sich hineinräsonniert; auch ist es keine sentimentale Liebe, keine Gefühlsschwelgerei ohne Natur; aber sie ist durchaus ebensowenig ein bloßer Sinnenaufruhr — diese Liebe wurzelt in dem Instinkt, in dem unfehlbaren Instinkt des Naturkinds, und sie ist bei ihr wie bei ihm das ganze in jehnsuchtsvolles und verlangendes Zittern versetzte Menschenwesen, dessen Saiten, von den höchsten bis zu den tiefsten, in Schwingungen beben, in so starkem Zittern und Schwingen, daß weder der junge Mann noch das junge Weib mehr wissen, was in ihnen Körper und was Seele ist.

Romeo und Julia beherrschen die Tragödie als Hauptfiguren, stehen aber an künstlerischem Wert nicht über den beiden wundervollen Nebenfiguren, Mercutio und der Amme. In diesem Drama,

himmelhoch das junge deutsche Mädchen, im Leben, wie bei Deutschlands Dichtern, über ihr siehe. — Schillers Iphiglia hat unstreitig weniger warmes Blut.

Der schwedische Professor Henrik Schück sagt in seinem tüchtigen Werke über Shakespeare inbetreff Juliens: Betrachtet man die Art der Liebe, die ihr diese Kraft einzugeben vermag, so muß der vorurteilsfreie Leser einräumen, daß diese ausschließlich eine rein sensuelle Leidenschaft ist. . . Einige Worte von dem jungen, körperlich schönen Manne sind hinreichend, um das schlummernde Verlangen in volle Leidenschaft aufflammen zu machen. Aber diese Liebe besitzt keine psychische Unterlage, ist nicht auf einer Übereinstimmung der Seelen basiert. Sie kennen einander kaum . . . kann diese Liebe wohl anders als rein sinnlich sein, eine Leidenschaft, die durch den Anblick eines schönen, männlichen Körpers entzündet ist? . . . Das weiß ich, daß das Weib, das, ohne Sehnsucht nach dem Geistigen im Wesen der Liebe, in dieser ersten Zusammenkunft nur eine Sinnenlust sieht . . . nicht von der Liebe durchdrungen ist, die unsere Zeit fordert.

wo Shafespeare zum erftenmal die Höhe feines Pathos erreicht, ift er dennoch fo vielſeitig und fein Stil fo umfangreich, daß er Mercutios Wiß und der Amme Derbheiten umſpannt. Titus Andronicus war noch einförmig, ernſthaft wie eine Tragödie von Marlowe. Romeo und Julie iſt ein Stern, der die beiden Halbfugeln des Tragifchen und des Komifchen umfaßt. Der Märchentone der Erzählung von der Königin Mab vereint ſich hier mit dem Tone des höheren Luſtſpieles in Mercutios überlegenen, zyniſchen, humoriſprühenden Ausrufen, mit den übermütigen Flötentönen der Farce in den Anekdoten der Amme, mit den ſchwärmeriſchſten Afforden der Liebesdichtung in Romeos und Julias Wechſelgeſang und mit dem Orgelflang in Lorenzos Monologen und Repliken zu einer Symphonie ohnegleichen.

Wie leben Romeo und Julia in dieſen Umgebungen! Hört den ſie umgebenden munteren und drohenden Lärm von Gelächter und Luſt, von Streit und Schwertschlag in Veronas Straßen! Horcht auf das geräuſchvolle Lachen der Amme, das Scherzen und Schelten des alten Capulet, die gedämpfte Stimme des Mönchs, das Kniftern von Mercutios genialen Einfällen! Empfindet die ganze Atmoſphäre von brauſender Jugend um ſie her, einer Jugend, die in Leidenschaft, in Geiſtesadel, in Liebe, in Verzweiflung, unter einem Himmel mit jüdländiſchem Sonnenlichte und warmen, dufterfüllten Mondſcheinnächten lebt und ſtirbt!

Und fühlt, daß Shafespeare hier die erſte Station des Triumphes auf ſeiner Bahn erreicht hat!

XIV.

In einem ſeiner Sonette jagt Robert Browning, daß Shafespeares Name ebenſo wie der hebräiſche Name für Gott nie leiſtſinnig ausgeſprochen werden dürfe. Das war in unſeren Tagen ein Wort zu rechter Zeit, da dieſer große Name durch amerikaniſche und europäiſche Torheit beſudelt worden iſt.

Bekanntlich hat in der neueren Zeit eine Schar kaum halbgelbildeter Menſchen die Lehre verfochten, daß William Shafespeare den Namen zu einer dichterifchen Produktion hergegeben habe, mit der er nichts zu ſchaffen hätte, und die er weder hätte hervor-

bringen noch verstehen können. Die literarische Kritik ist nun einmal ein Instrument, das wie alle feinen Werkzeuge vorsichtig gehandhabt werden muß und nur von denen gehandhabt werden kann, die dazu berufen sind. Hier ist sie in die Hände roher Amerikaner und fanatischer Frauen gefallen. Die Frauenkritik auf der einen Seite mit ihrem Mangel an künstlerischem Nerv, und ein gewisser Amerikanismus auf der anderen Seite mit seinem Mangel an geistiger Feinheit haben einen wahren Sturm Lauf gegen Shakespeares Persönlichkeit unternommen und in wenigen Jahren einen sehr zahlreichen Anhang gewonnen. Wer dessen bedürfte, würde hierin einen Beweis unter vielen finden, daß das Urteil der Mehrzahl in künstlerischen Angelegenheiten nichts bedeutet.*)

Vor der Mitte dieses Jahrhunderts hatte kein Mensch bestritten, daß Shakespeare der Autor der Werke sei, die ihm zugeschrieben werden. Es war den letzten vierzig Jahren vorbehalten, einen immer stärkeren Strom von Hohn- und Schimpfworten auf den bis dahin am meisten gefeierten Namen der neueren Literatur hingeleitet zu sehen.

Anfangs gingen die Angriffe auf Shakespeares Andenken unbestimmter zu Werke. Zuerst sprach ein Amerikaner, ein gewisser Hart, im Jahre 1848 einen allgemeinen Zweifel über den Ursprung der Dramen aus. Im August 1852 erschien demnächst in Chambers Edinburgh-Journal ein namenloser Artikel, dessen Verfasser es für seine Überzeugung erklärte, daß William Shakespeare, ungebildet wie er gewesen, sich einen Dichter gehalten habe, irgend einen armen, ausgezehrten Chatterton, der willig war, ihm sein Genie zu ver-

*) Nach W. G. Wymans bibliographischer Aufzählung vom Anfang des Jahres 1882 (*Bibliography of the Bacon-Shakespeare Controversy*, Cincinnati) waren bis dahin 255 Bücher, Hefte und Essays über Shakespeares Autorschaft zu seinen Werken geschrieben. In Amerika waren an größeren Schriften darüber 161 erschienen, in England 69; von diesen sprachen sich 73 entschieden gegen Shakespeare als den Dichter der Dramen aus, während 65 die Frage unentschieden ließen. Mit anderen Worten: von 161 Bänden waren nur 23 für Shakespeare. Die Liste wurde 1886 fortgesetzt in *Shakespeareana*, einer Monatschrift, die in Philadelphia erscheint, und wird nun sicherlich die doppelte Anzahl von Beiträgen zu dieser Frage enthalten. Wahrscheinlich ist das Verhältnis zwischen den Schriften für oder gegen Shakespeare daselbe geblieben, da kein vernünftiger Verfasser dem wahnsinnigen Thema so leicht eine Arbeit widmet.

kaufen, und daß er sich also die Ehre für die Werke eines anderen erhandelt habe. Denn, sagt der Artikel, seine Dramen werden immer besser, je weiter die Reihe fortschreitet. Plötzlich verläßt er London mit einem Vermögen, und die Dramen hören auf. Ist das bei einem so gewaltig aufwärts strebenden Genius auf andere Weise erklärlich, als dadurch, daß der Dichter gestorben ist, während der Brotherr ihn überlebte?

So war zum ersten Male der Einfall ausgesprochen, daß Shakespeare ein bloßer Strohmann sei, der sich der Verdienste eines unsterblichen Unbekannten bemächtigt habe.

Im Jahre 1856 gab ein Herr William Smith einen als Manuscript gedruckten Brief an Lord Ellesmere heraus, in dem er die Meinung äußert, daß William Shakespeare durch Geburt, Erziehung und Mangel an Bildung außer Stand gewesen sei, die ihm zugeschriebenen Schauspiele zu verfassen; dazu gehöre ein durch Studien, Reisen, Bücher- und Menschenkenntnis hochgebildeter Mann wie Francis Bacon, der größte Engländer jener Zeit. Dieser habe seine Autorschaft verschwiegen, weil er sonst seine Stellung sowohl im Gericht als auch im Parlamente unmöglich gemacht hätte; er hätte aber durch diese Dramen seine ökonomischen Verhältnisse verbessern wollen und sich daher den Schauspieler Shakespeare als Strohmann gehalten. Smith behauptet, daß Bacon, nachdem er im Jahre 1621 in Ungnade gefallen war, 1623 die erste Folio-Ausgabe veranstaltet habe.

Wenn sich gar nichts anderes gegen diese aus der Luft gegriffene Behauptung einwenden ließe, so ist die Bemerkung doch nahe liegend, daß Bacon wie kein zweiter sorgfältig mit der Herausgabe seiner Werke verfuhr, sie immer wieder umschrieb und dermaßen korrigierte, daß man in seinen Büchern beinahe keine Druckfehler findet. Er sollte von den sechsunddreißig Dramen eine Ausgabe wie diese besorgt haben, die von Mißverständnissen wimmelt und ungefähr zwanzigtausend Druckfehler enthält!

Doch wurde der Humbug erst in größerem Stil betrieben, als ein Fräulein Bacon in demselben Jahre in amerikanischen Zeitschriften dieselbe Behauptung aufstellte: Bacon, ihr Namensvetter, und nicht Shakespeare, sei der Urheber der berühmten Schauspiele. Im folgenden Jahre gab sie darüber ein unlesbares Paket von sechshundert Seiten heraus. Und gleich nach ihr folgte ihr Schüler,

der Richter Nathaniel Holmes, ebenfalls Amerikaner, mit einem Buche von nicht weniger als 696 Seiten, voll von Entrüstung, daß der unwissende Vagabund, William Shakespeare, der kaum seinen Namen hätte schreiben können und keinen anderen Ehrgeiz bejessen habe, als Geld zusammenzuscharren, sich der Hälfte des dem großen Bacon zukommenden Rufes bemächtigt habe.

Die Voraussetzung ist immer dieselbe: Shakespeare, der in einer kleinen Stadt geboren wurde, als Kind von Eltern, die nichts gelernt hatten, als Sohn eines Vaters, der unter anderem das Metzgerhandwerk trieb, sei ein unwissender Bauer, eine rohe Person, ein „Metzgerbursche“ gewesen, wie er öfters von den Angreifern genannt wird. Für Bacons Autorschaft zu den Shakespeareschen Werken ist bei Holmes wie bei den späteren die Beweismethode die juristische: nämlich Suchen von Stellen, wo bei Bacon und bei Shakespeare etwas Verwandtes gesagt wird, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, die Form und den Geist, worin es gesagt ist.

Fräulein Delia Bacon weihte buchstäblich ihr Leben der Verfolgung Shakespeares. Sie fand in seinen Werken nicht Poesie, sondern ein großes, philosophisch-politisches System und behauptete, der Beweis für die Richtigkeit ihrer Lehre müsse in Shakespeares Grab niedergelegt sein. Sie wollte in Bacons Briefen den Schlüssel zu einer ganzen Zifferschrift gefunden haben, wurde aber leider geisteskrank, ehe sie der Welt diesen Schlüssel mittheilen konnte.*)

*) Einer ihrer vielen Nachfolger, ein amerikanischer Jurist, Ignatius Donnelly, früher Mitglied des Kongresses und Senator für Minnesota, behauptet, den Schlüssel gefunden zu haben, hat indessen die Frechheit, zu erklären, er wolle ihn nicht mittheilen, damit nicht ein anderer mittelst seiner die noch unentzifferten Teile des Kryptogramms veröffentliche und ihm so den Lohn seiner Arbeit raube. Schon in den drei ersten Monaten nach dem Erscheinen des zweibändigen Werkes im Jahre 1888 wurden 20000 Exemplare á zwei Pfund verkauft. In drei Monaten hat also dieser schändliche Humbug eine Summe von über 800000 Mark eingebracht. Das wahnsinnige Buch heißt: *The Great Cryptogram: Francis Bacons Cipher in the so called Shakespeare Plays*. Es führt aus, daß Bacon in der ersten Folioausgabe der Dramen in Zifferschrift eine heimliche Erklärung, seine Autorschaft zu Shakespeares wie zu Marlowes Werken betreffend, niedergelegt habe. Ganz abgesehen von der Verrücktheit dieser Behauptung, müßte Bacon also die Herausgeber Heminge und Condell bei seinem sinnlosen Betruge als Mitschuldige gehabt, ja Ben Jonson bewogen haben, ihn durch sein begeistertes Einleitungsgebidt zu bekräftigen.

Sie reiste nach Stratford, erlangte die Erlaubnis, das Grab öffnen zu lassen, umkreiste es Tag und Nacht, ließ es aber zuletzt in Ruhe, da es ihr nicht geräumig genug vorkam, um die „Archive des Elisabeth-Klubs“ enthalten zu können. Die Originalhandschriften von Shakespeares Dramen erwartete sie jedoch nicht im Grabe zu finden. „Nein,“ ruft sie in ihrem Artikel „William Shakespeare und seine Schauspiele“ (Putnam's Magazine, Januar 1856) aus: Lord Leicesters Stallknecht hat sich natürlich nicht im geringsten um diese bekümmert, sondern nur um den Gewinn, den er aus ihnen zog. Was sollte ihn davon abhalten, seinen Kessel mit ihnen zu heizen, nachdem er sie ausgenutzt hatte? Er besaß jene Handschriften, den ursprünglichen Hamlet in seiner hohen Vollkommenheit, den ursprünglichen Lear in seinem eigentümlich schönen Stil . . . wie sie von der Götter Hand kamen — und er hat uns unsere Jugend verzehren und unser Leben damit zu bringen lassen, über den alten entstellten Theaterabschriften zu grübeln und zu versuchen, sie aufs neue zu berichtigen . . . Was hast du mit den Handschriften getan? Du hast lange genug feig unterlassen, Antwort zu geben; du wirst dafür zur Rechenschaft gezogen werden! Die kommenden Jahrhunderte werden dich auf die Anklagebank setzen, und du wirst sie nicht verlassen dürfen, bis du diese Frage beantwortet hast: Was machtest du mit den Handschriften?“

Es ist hart, das erste dramatische Genie der Erde zu sein und dann dritthalbhundert Jahre nach seinem Tode in diesem Tone wegen des Verschwindens seiner Handschriften zur Rechenschaft gezogen zu werden.

Was die rein äußerlichen Zeugnisse angeht, so ist es von Interesse, daß einer der größten Kenner von Bacon's Werken, ihr Herausgeber und der Verfasser von Bacon's Lebenslauf, James Spedding, gegenüber Holmes, der sich sein Urteil ausbat, eine Erklärung abgab, die beginnt: „Von mir den Glauben zu verlangen, Bacon sei der Verfasser dieser Dramen, ist dasselbe, als mir den Glauben beibringen zu wollen, daß Lord Brougham die Werke von Dickens, Thackeray und Tennyson geschrieben habe.“ Und er schließt mit der Wendung: „Wäre aber, was ich entschieden leugne, irgend ein Grund zu der Annahme vorhanden, daß der wahre Autor ein anderer sei als Shakespeare, so kann ich behaupten: Wer es auch immer sei, Francis Bacon ist es nicht.“

Für einen kritisch veranlagten Leser liegt das Erstaunliche an den Baconianischen Dreistigkeiten besonders darin, daß der stets variierte Beweis für die Unmöglichkeit von Shakespeares Autorschaft aus der außerordentlichen Allseitigkeit an Kenntniss und Einsicht hergeleitet wird, die diese Werke offenbaren, und die ein Mann mit Shakespeares mangelhafter Schulbildung nicht hätte erwerben können. Alles, was in diesen Schmähschriften zu Shakespeares Schande angeführt wird, wendet sich ihm zur Ehre und dient nur dazu, den Reichtum seiner Genialität in das vollste Licht zu stellen.

Was dagegen als Stütze für die Lehre von Bacons Autorschaft angeführt wird, ist so einfältig, daß es nicht einmal zum Gegenstand der Kritik gemacht werden kann. Die Gegner dieser Lehre haben Einzelheiten hervorgehoben, wie Bacons philiströse Auslassungen in den kleinen Abhandlungen über Liebe und Ehe (*Of love; Of marriage and single life*), um derartige Äußerungen in Gegensatz zu der Tiefe und dem Witze in Shakespeareschen Repliken über diese Gegenstände zu stellen, oder sie haben einige Zeilen aus den armen Übersetzungen von sieben hebräischen Psalmen, die Bacon in seinen letzten Lebensjahren ausarbeitete, mit einigen Versen aus Richard III. und aus Hamlet verglichen, in denen Shakespeare genau dieselben Gedanken behandelt hat (über die Ernte, die eine Saat von Tränen bringt — über verborgene Missetaten, die an den Tag kommen), um auf den außerordentlichen Abstand aufmerksam zu machen. Aber es ist Zeitvergeudung, hier bei irgend einer Einzelheit zu verweilen. Wer überhaupt jemals nur eine Handvoll Essays von Bacon gelesen hat, nur ein paar Strophen von den wenigen versifizierten Übersetzungen, die er geschrieben hat, und wer darin den Stil von Shakespeares Prosa und Versen wiederfinden kann, der ist so unbefugt, über derartige Fragen mitzureden wie ein Torfbauer über Seewesen.

Doch selbst ganz abgesehen von der Mutmaßung in betreff Bacons, so ist schon die bloße Vermutung von Shakespeares Nicht-Autorschaft ein Wahnsinn ohnegleichen. Man denke sich: nicht nur die Zeitgenossen im allgemeinen, sondern Shakespeares tägliche Umgebung — die Schauspieler, denen er diese Dramen zur Auf-
führung übergab, die sich mit ihm darüber berieten, die seine Handschriften sahen und uns beschrieben haben (Einleitung zur Folio-Ausgabe), die Schauspieldichter, mit denen er regelmäßig zusammentraf,

seine Nebenbuhler und späteren Kameraden, wie Drayton und Ben Jonson, die Männer, die sich auf dem Theater mit ihm über seine Werke in ein Gespräch einließen, und die, die des Abends beim Glase mit ihm einen Wortstreit über seine Kunst ausfochten, die jungen Edelleute endlich, die sich durch sein Genie angezogen fühlten, und die seine Beschützer und bald seine Freunde wurden, — sie alle sollten nicht gemerkt haben, nicht ein einziges Mal auf den Gedanken gekommen sein, Shakespeare sei nicht der, für den er sich ausbebe, er verstehe nicht einmal die Werke, die er betrügerisch verfaßt zu haben erklärte; keiner aus dieser intelligenten und sachkundigen Schar sollte je den gähnenden Schlund entdeckt haben, der seine alltägliche Haltung und Sprache von der Haltung und dem Stile seiner vorgeblichen Arbeiten schied!

Und nun obendrein als einziges Argument, das gegen Shakespeare ins Feld geführt wird: seine Werke offenbaren eine allzu vielseitige Kenntnis und Einsicht!

Die Kenntnis des englischen Rechtswesens, die Shakespeare an den Tag legt, ist so überraschend, daß man zu der Annahme gekommen ist, er sei in seiner Jugend einige Zeit Schreiber bei einem Advokaten gewesen, eine Annahme, in der man sich durch die übrigens unrichtige Meinung bestärkt gefunden hat, daß ein Ausfall des Satirikers Thomas Nash gegen ehemalige Juristen und nachmalige Poeten auf ihn gemünzt sei. *)

Shakespeare hat eine ganz außergewöhnliche Vorliebe für den Gebrauch von juristischen Ausdrücken. Er kennt genau die Aus-

*) Die Stelle lautet: Es ist heutzutage Praxis bei einer Art von unständigen Burschen, die alle Gewerbe durchlaufen und in keinem vorwärts kommen, daß sie das Noverint-Handwerk aufgeben (die Formel: universi noverint), wozu sie geboren sind, und sich mit Kunstbestrebungen abgeben, obgleich sie kaum einen Palmenvers auf Lateinisch übersetzen können; doch der englische Seneca, bei einem Tasglichte gelesen, gibt manche gute Sentenzen . . und spricht man an einem kalten Morgen eingehend mit solch einem Burschen, so wird er mit ganzen Dörfern (hamlets), ich sollte sagen mit ganzen Händen voll von tragischen Lebensarten herausrücken.

So sehr die Stelle Shakespeare auch ärgern zu sollen scheint, so hat sie doch keine Beziehung auf ihn, da An Epistle to the Gentlemen Students of both Universities by Thomas Nash, obgleich erst 1589 gedruckt, nachweislich schon 1587 geschrieben war, also viele Jahre, bevor Shakespeare an einen Hamlet denkt.

druckweise der Advokaten, die Redemendungen der Richter. Während die zeitgenössischen englischen Erzähler in Ehe-, Erbschafts- und Testamentsfragen zahlreiche Verstöße machen, haben die modernen englischen Rechtsgelehrten keinen einzigen Fehler oder Mangel juristischer Art bei ihm nachweisen können. Campbell, ein Lord-Ober-richter, hat ein Buch darüber geschrieben. *) Und diese Kenntnis gewinnt Shakespeare nicht etwa erst durch die Prozesse, die er in seinen reiferen Jahren führt. Sie zeigt sich schon in seinen ersten Arbeiten, an einer im Munde einer Göttin ziemlich merkwürdigen Stelle in Venus und Adonis (Strophe 86 ff.), und macht sich im 46. Sonett breit, das etwas geschmacklos und spitzfindig einen förmlichen Prozeß zwischen Auge und Herz ausmalt. Recht bezeichnend: auf fremde Gesetzgebung erstreckt sich diese Kenntnis nicht. Sonst würde in Maß für Maß nicht ein so unmöglicher Rechtszustand vorausgesetzt werden, wie er in diesem Schauspiel als in Wien vorhanden dargestellt wird. Nur das, was Shakespeare Gelegenheit gehabt hat, selbst zu beobachten, hat er vollständig gekannt.

Er erscheint auf allen Gebieten des Menschlichen in gleichem Maße bewandert. Wollte man aus seiner Kenntnis des Rechtswesens den Schluß ziehen, daß er Jurist gewesen sei, so müßte man aus seiner Kenntnis des Bücherwesens schließen, er sei Buchdruckerlehrling gewesen. Ein englischer Buchdrucker mit Namen Blades hat ein lehrreiches Buch geschrieben *Shakespeare and Typography*, eigens um zu zeigen, daß der Dichter die unzähligen Einzelheiten dieses Handwerks und die ihnen entsprechenden Kunstausdrücke nicht besser gekannt haben könnte, wenn er sein Leben in einer Buchdruckerei zugebracht hätte. Bischof Charles Wordsworth hat ein höchst respectables, sehr frommes, leider unlesbares Werk verfaßt *Shakespeares knowledge and use of the Bible*, worin er den Dichter als ganz und gar vom biblischen Geiste durchdrungen und, wie keinen zweiten, mit der biblischen Ausdrucksweise vertraut darstellt.

Shakespeares Naturkenntnis ist keineswegs nur eine solche, wie man sie durch das Leben im Freien und auf dem Lande in der Kindheit und Jugend erwerben kann. Aber schon diese Art

*) Lord Campbell: *Shakespeares Legal Acquirements*.

von Naturkenntnis ist bei ihm bewundernswert. Allein über sein Wissen vom Leben der Insekten hat man ganze Bücher schreiben können (R. Paterson: *The Natural History of the Insects mentioned by Shakespeare*, London 1841). Und sein Wissen von den Eigentümlichkeiten der größeren Tiere und der Vögel erscheint unerschöpflich. Appleton Morgan, der zu dem Glauben neigt, Bacon sei der Urheber seiner Werke gewesen, führt in *The Shakespearian Myth* eine ganze Reihe von Beispielen an.

In Viel Lärm um Nichts sagt Benedikt zu Margarete: „Dein Wiß ist so flink, wie eines Windhundes Schnauze; er schnappt zu im Fluge.“ Von allen Hunden kann sich nämlich nur der Windhund im Laufe in das Wild festbeißen.

In Wie es euch gefällt sagt Celia:

Da kommt Monsieur Le Beau.

Rosalinde

Seinen Mund voll von Neuigkeiten.

Celia

Die er in-uns stopfen wird, wie Tauben ihre Jungen füttern.

Die Tauben stopfen nämlich den Jungen die Nahrung in den Hals, wie es kein anderer Vogel tut.

In Was ihr wollt (III, 1) sagte der Narr zu Viola: „Narren verhalten sich zu Ehemännern, wie Pilchards zu Heringen: der Ehemann ist der größte von beiden.“ Pilchard ist ein dem Hering ähnlicher Fisch, jedoch dicker und mit größeren Schuppen, der im Kanal gefangen wird.

Eben daselbst sagt Maria über Malvolio: „Dort kommt die Forelle, die mit Nigeln gefangen werden muß.“ Wenn die Forelle an der Seite oder unter dem Bauche gefikelt wird, so wird sie so matt, daß sie sich mit den Händen fangen läßt.

In Viel Lärm um Nichts sagt Hero (III, 1):

Sieh, Beatrice; wie ein Kiebitz schlüpft

Sie dacht am Boden hin, uns zu belauschen.

Der Kiebitz, der sehr schnell läuft, beugt im Laufe den Kopf zur Erde, um nicht bemerkt zu werden.

Im König Lear sagt der Narr (I, 4):

„Die Grasmücke pflegte den Kuckuck so gut,
Bis ihr den Kopf abbiß die eigne Brut.“

Die Grasmücke ist in England der Vogel, in dessen Nest der Kuckuck am liebsten seine Eier legt.

In Ende gut, Alles gut sagt Lafau (II, 5): Ich hielt diese Lerche für 'ne Ammer.*) Die englische Ammer gleicht an Aussehen und Farbe der Lerche, singt aber weniger gut.

Es würde ein leichtes sein, Shakespeares ebenso genaue Kenntnis von den Eigentümlichkeiten der Pflanzen nachzuweisen. Wunderlich genug hat man diese Naturkenntnis bei einem großen Dichter so unwahrscheinlich gefunden, daß man zu einem Naturforscher als Urheber seiner Werke seine Zuflucht genommen hat, um sie zu erklären.**)

Besser begreift sich das Erstaunen über Shakespeares Einsicht in andere, der unmittelbaren Beobachtung ferner liegende Naturgebiete. Seine medizinischen Kenntnisse haben früh Aufmerksamkeit erregt. Schon im Jahre 1860 schrieb ein Arzt, Dr. Bucknill, ein ganzes Buch darüber, worin er so weit geht, daß er dem Dichter das hervorragendste Wissen unserer Zeit, d. h. der fünfziger Jahre, auf diesem Gebiete zuerkennt.***) Shakespeares Darstellung der Geistesstörungen übertrifft alle anderen dichterischen Darstellungen dieser Krankheit. Die Irrenärzte sind voll von Bewunderung über das Zutreffende des Krankheitsbildes bei Lear und Ophelia; ja selbst die verständige Behandlungsweise der Gemütskranken im Gegensatz zu der Roheit seiner und weit späterer Zeiten hat Shakespeare geahnt. Er hat sogar eine Vorstellung davon gehabt, was wir in unseren Tagen Rechtsmedizin nennen; er war mit den Kennzeichen eines gewaltsamen im Gegensatz zu denen eines natürlichen Todes

*) Die deutsche Übersetzung hat: Spaß.

**) Über Shakespeares Kenntnis der Vögel gibt es ein Buch J. C. Harting: Ornithology of Shakespeare, 1872; über seine Kenntnis der Fische ein anderes, Ellacombe: Shakespeare as an Angler, 1883; von seiner Kenntnis alles möglichen Sportes handelt D. H. Madden in seinem Diary of Master William Silence: a Study of Shakespeare and Elisabeth an Sport, 1897.

***) J. C. Bucknill: Medical Knowledge of Shakespeare.

vertraut. Warwick sagt im zweiten Theile von Heinrich VI. (III, 2):

Seht, wie sein Blut sich ins Gesicht gedrängt!
Oft sah ich schon natürlich Abgeschiedne,
Aschfarb von Ansehn, mager, bleich und blutlos,
Weil alles Blut ans Herz hinab sich drängte.

Diese Zeilen finden sich schon in dem ältesten Texte. In dem späteren, unzweifelhaft Shakespeareschen Zusatze heißt es:

Doch sein Gesicht ist schwarz und voller Blut,
Die Augen mehr heraus, als da er lebte,
Entsetzlich starrend, dem Erwürgten gleich;
Das Haar gesträubt, die Rüßtern weit vom Ringen,
Die Hände ausgespreizt, wie wer nach Leben
Noch zuckt' und griff und überwältigt ward.
Schaut auf die Laken, seht sein Haar da kleben,
Sein wohlgestalter Bart verworr'n und rauh,
So wie vom Sturm gelagert Sommerkorn,
Es kann nicht anders sein, er ward ermordet;
Das kleinste dieser Zeichen wär' beweisend.

Shakespeare scheint in verschiedenen Fällen nicht bloß auf der Höhe der Naturkenntnis seines Zeitalters zu stehen, sondern ihr voraus zu sein. Man hat seine Zuflucht zu Bacon's Namen genommen um den überraschenden Umstand zu begreifen, daß Shakespeare, der bekanntlich schon 1616 stirbt, an manchen Stellen in seinen Schauspielen auf den Blutumlauf hinweist, obgleich Harvey, der allgemein als dessen Entdecker bezeichnet wird, erst 1619 seine Entdeckung mittheilt, und seine Arbeit darüber erst 1628 erscheint. So sagt z. B. in Julius Caesar (II, 1) Brutus zu Portia:

Ihr seid mein echtes, ehrenwertes Weib,
So teuer mir als wie die Purpurtropfen,
Die um mein trauernd Herz sich drängen.

und so sagt in Coriolan (I, 1) Menenius, wo der Magen von der Kost spricht:

Ich sende sie durch eures Bluts Kanäle
Grad an den Hof, das Herz, den Sitz des Hirns;
Und durch des Menschen Gäng' und Windungen
Erhalten dann von mir die stärksten Nerven
Und schwächern Adern jene frische Kraft,
Wodurch sie leben.

Doch ganz davon zu schweigen, daß der geniale und unglückliche Servet, den Calvin verbrennen ließ, schon zwischen 1530 und 1540 jene Entdeckung gemacht und Vorträge darüber gehalten hatte, wußten die Gebildeten in England auch vor Harveys Zeit sehr wohl, daß das Blut läuft, auch daß es einen Kreislauf beschreibt, besonders auch, daß es vom Herzen nach den verschiedenen Körperteilen und Organen geführt wird; nur ging die allgemeine Annahme darauf hinaus, das Blut fließe vom Herzen durch die Venen und nicht, wie es in Wirklichkeit der Fall ist, durch die Pulsadern. Aber an den ungefähr siebenzig Stellen, wo Shakespeare den Blutumlauf berührt, gibt es keine einzige Andeutung davon, daß er diese höhere Einsicht besessen habe, wenn auch seine allgemeine Orientiertheit in diesen Fragen seine hohe Kultur verrät.

Ein anderer Punkt, durch den man sich für gezwungen angesehen hat, auf Bacon zurückzugreifen, läßt sich so formulieren: Obgleich das Gesetz der Schwere bekanntlich erst von Newton entdeckt ist, der 1642, also volle 26 Jahre nach Shakespeares Tod, geboren wurde, und obgleich man überhaupt von der Gravitation nach dem Mittelpunkt der Erde keine Vorstellung hatte vor Kepler, der sein drittes Gesetz über die Mechanik der Himmelskörper erst zwei Jahre nach Shakespeares Tod findet, drückt sich nichtsdestoweniger in *Troilus und Cressida* die Heldin so aus (IV, 2):

Zeit, Tod, Gewalt, tut diesem Leib nur Argstes:
 's bleibt meiner Liebe starker Grund und Bau
 Der Erde Zentrum gleich, das alle Dinge
 An sich heranzieht. Ich will gehn und weinen.

So leicht wirft Shakespeare eine so außerordentliche Ahnung hin. Und wenn sein Name so dem Newtons gegenübergestellt wird, dürfte dies in gewissem Sinne noch bewunderswerter sein, als Goethes botanische und osteologische Entdeckungen; denn Goethe hatte eine ganz andere Erziehung erhalten und genoß alle wünschenswerte Muße für seine wissenschaftlichen Forschungen. Man kann aber nicht mit Recht sagen, daß Newton das Gesetz der Schwere entdeckt habe, da er es nur auf die Bewegungen der Himmelskörper übertragen und seine kosmische Gültigkeit festgestellt hat. Schon Aristoteles hat die Schwere als „das Streben schwerer Körper nach dem Mittelpunkte der Erde“ definiert. Und bei den klassisch Gebildeten in England war zu Shakespeares Zeit das Bewußtsein

populär, daß der Mittelpunkt der Erde alles an sich ziehe. Die angeführte Stelle beweist nur aufs neue, daß einige der Männer, mit denen Shakespeare verkehrte, zu den gebildetsten der damaligen Zeit gehörten. Daß er selbst übrigens in astronomischer Hinsicht nicht über seinem Zeitalter stand, verrät der Ausdruck *The glorious planet Sol* in *Troilus* und *Cressida* (I, 3.) Er ist bei dem Ptolemäischen System stehen geblieben.

Eine weitere Stütze für den Glauben, daß Shakespeares Dramen von Lord Bacon verfaßt sein müßten, hat man darin gefunden, daß der Dichter augenscheinlich einen Begriff von Geologie gehabt hat. Aber den Grund zur Geologie legte bekanntlich Niels Steno, der 1638, also 22 Jahre nach Shakespeares Tode, geboren wurde. Im zweiten Teile von *Heinrich IV.* (III, 1) sagt König Heinrich:

O Himmel! könnte man im Buch des Schicksals
Doch lesen und der Zeiten Umwälzung
Die Berge ebnen und das feste Land,
Der Dichte überdrüssig, in die See
Wegschmelzen sehn! und sehn des Ozeans
Umgürtend Ufer für Neptunus' Hüften
Ein andermal zu weit! Wie Zufall spielt . . .

Der König will nur die Gewalt der Veränderungen in der Natur wie im Menschenleben hervorheben; allerdings geht aber der Dichter davon aus, daß man die Geschichte der Erde in der Erde selbst lesen könne, daß die Veränderungen durch Steigungen und Senkungen geschehen, und es entsteht der Schein einer Vorwegnahme der Lehre vom Neptunismus.

Dennoch hat man auch hier die Dinge auf die Spitze gestellt, um künstlich den Eindruck zu verstärken, den die geniale Ahnung des Dichters macht. Steno brachte zuerst Ordnung in die Begriffe, aber er war keineswegs der erste, der lehrte, daß die Erde nach und nach entstanden sei, und daß man daher in den verschiedenen geologischen Verhältnissen Zeugnisse über die Entwicklungsgeschichte der Erde finden könne. Es war sein Hauptverdienst, daß er die Aufmerksamkeit auf die Schichtenbildung der Erde als das vornehmste Beweismaterial zur Frage nach ihrer Entstehungsweise hinlenkte.

Zwar ist es ein Zeichen von Shakespeares allseitiger Genialität, daß er auch hier die wissenschaftliche Kenntniss späterer Zeiten

ahnend vorwegnimmt, aber es liegt nichts darin, was das Wissen eines naturwissenschaftlichen Fachmannes voraussetzt. Es ist ein Zug von derselben Ordnung und Art wie der folgende: Wo Gott auf Michelangelos „Adams Erschaffung“ durch die Berührung von Adams Fingerspitze mit seinem Finger diesen zum Leben erweckt, scheint der Künstler eine deutliche Ahnung von der Natur des elektrischen Funkens gehabt zu haben. Dennoch kannte erst das achtzehnte Jahrhundert die Berührungs-Elektrizität, und Michelangelo konnte keine wissenschaftliche Vorstellung von ihrem Wesen besitzen.

Shakespeares Wissen war nicht wissenschaftlicher Art. Er hat von Menschen wie aus Büchern mit der Schnelligkeit des Genies gelernt. Sicherlich nicht ohne energische Arbeit, denn für nichts bekommt man nichts. Aber seine Zeit gehörte dem Theater, ungebildeten und geringgeachteten Schauspielern, den Zerstreuungen, dem Wirtshause. Die Arbeit selbst ist ihm leicht gefallen; sein Schaffen wurde von den Zeitgenossen niemals als Anstrengung empfunden. Zum langsamen Forschen ließ ihm sein Leben keine Muße. Er hat an sich gedacht, sollte man glauben, wenn er in der Einleitungsszene zu Heinrich V. den Erzbischof seinen Helden, den jungen König also schildern läßt:

Hört ihn nur über Gottesglahrtheit reden,
Und, ganz Bewundrung, werdet Ihr den Wunsch
Im Innern tun, der König wär' Prälat;
Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,
So glaubt Ihr, daß er einzig das studiert;
Hört auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
Vernehmt Ihr vorgetragen in Musik;
Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
Er wird desselben gord'schen Knoten lösen
Vertraulich wie sein Knieband, daß, wenn er spricht,
Die Lust, der ungebundene Wüstling, schweigt
Und stumm Erstaunen lauscht in aller Ohren,
Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen,

Ein Wunder, wie sie seine Hoheit auflass,
Da doch sein Gang nach eitlen Wandel war,
Sein Umgang ungelehrt und roh und leicht,
Die Stunden hingebracht in Saus und Braus,
Und nie man ernstest Fleiß an ihm bemerkt,
Auch kein Zurückziehn, keine Sonderung
Vom freien Zulauf und vom Volksgewühl.

Hierauf antwortet der Bischof sehr weise: „Es wächst die Erdbeer unter Nesseln auf;“ aber nicht minder nahe liegt uns die Vorstellung, daß Shakespeares Genius durch liebevolle Fügung des Schicksals in der höchsten Kultur der damaligen Zeit gerade die Nahrung fand, deren er bedurfte.

XV.

Die Theater lagen an der Themse auf einem morastigen Grunde, Theater, von denen die größten nur halbwegs mit Schilf bedeckte große Holzschuppen waren, umgeben von einem Graben und mit einer Fahnenstange auf dem Dache. Von der Mitte der Siebziger, als das erste gebaut wurde, schossen sie lebhaft empor, und vom Ende des Jahrhunderts an nahm der Bau von Theatern einen solchen Aufschwung, daß (wie wir aus Brynnes *Histrion Mastix* wissen) um das Jahr 1633 nicht weniger als neunzehn feste Theater in London waren, eine Anzahl, die keine moderne Stadt von 300 000 Einwohnern aufweisen kann. Die Zahl verrät, wie lebhaft und verbreitet das Interesse für Schauspiele war.

Mehr als hundert Jahre, ehe das erste Theater gebaut wurde, hatte es in England Schauspieler von Fach gegeben. Ihr Stand hatte sich aus dem der umherreisenden Gaukler entwickelt, die abwechselnd Akrobatenvorstellungen gaben und Spiele (Schauspiele) aufführten. Die Kirche hatte die ältesten ienenischen Aufführungen veranstaltet, die Gilden hatten sie von ihr als Erbe übernommen. Priester und Chorknaben waren die ersten Schauspieler des Mittelalters, auf sie folgten die Vertreter der Gilden: keine von diesen Gruppen aber spielte außer bei periodischen Festlichkeiten, keine von ihnen besaß Schauspieler von Profession. Doch schon zur Zeit Heinrichs VI. hatten Mitglieder des hohen Adels angefangen, sich Schauspielertruppen zu halten, und unter Heinrich VII. und Heinrich VIII. hatten die Könige schon eigene Hofschauspieler. Ein Master of the revels bekam das Amt, die musikalischen und dramatischen Vergnügungen bei Hofe zu leiten. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an beginnt das Parlament die Theater Vorstellungen unter Aufsicht zu halten. Es wird verboten, etwas darzustellen, was gegen die Lehren der Kirche streitet, und Miracle plays zu geben, jedoch nicht, Gesänge oder Schauspiele aufzuführen,

die das Laster zu verfolgen und die Tugend zu preisen bezwecken, mit anderen Worten: die dramatische Kunst entgeht der Mißbilligung, wenn sie ausgeprägt moralisch ist, und sie kann am leichtesten gedeihen, wenn sie sich auf rein weltlichem Gebiete hält.

Unter Mary kam das kirchliche Schauspiel wieder zu Ehren. Elisabeth erließ anfangs ein strenges Verbot gegen alle Schauspielaufführungen, erlaubte sie jedoch wieder im Jahre 1560 unter Einführung der Zensur. Politische Gründe waren hierbei ebenso maßgebend wie religiöse. Gleichwohl muß die Zensur mit einer gewissen Milde geübt worden sein, da eine Verordnung aus dem Jahre 1572 bestimmte, daß alle Schauspieler, die nicht bei einem Adelligen in Diensten ständen, als gewöhnliche Landstreicher behandelt werden sollten, also aus ihrem Aufenthaltsorte hinausgepeitscht werden konnten. Eine solche Bestimmung zwang selbstverständlich die Schauspieler, in den Dienst irgend eines großen Herrn zu treten, und wir sehen, daß der hohe Adel sich verpflichtet fühlte, ihre Kunst zu beschützen. Von den vornehmsten Männern des Reiches hatte unter Elisabeths Regierung jeder seine Truppe. Der Schauspieler erhielt von dem Lord, dessen Diener (servant) er war, einen Mantel mit dem betreffenden adeligen Wappen; Lohn dagegen nur die einzelnen Male, wenn die Gesellschaft vor ihrem Herrn spielte. Wir müssen uns also Shakespeare bis ungefähr zu seinem vierzigsten Jahre mit Lord Leicesters und nach dessen Tode mit des Lord Oberkammerherrn Wappen auf seinem Mantel vorstellen; von 1604 an, da die Gesellschaft, der er angehörte, von James zu „Seiner Majestät des Königs Dienern“ befördert wurde, vertauschte er dieses Wappen auf dem Mantel mit dem königlichen; man fühlt sich versucht zu sagen: die Livree mit der Uniform.

Im Jahre 1574 hatte Elisabeth Lord Leicesters Schauspielertruppe das Recht gegeben, szenische Vorstellungen irgend welcher Art zu ihrem und ihrer lieben Untertanen Vergnügen sowohl in London als auch an jedem anderen Orte in England zu veranstalten. Aber weder in London noch in anderen Städten wurde dieses Patent von den Ortsbehörden anerkannt, und in London zwang die feindliche Haltung der Citybehörde die Schauspieler, ihre Theater außerhalb des Rechtsgebietes dieser Obrigkeit aufzuführen zu lassen. Denn spielten sie in der City, und, wie es anfangs Sitte war,

entweder in den großen Gildesälen oder in den offenen Höfen der Wirtshäuser, so mußten sie einerseits für jede einzelne Vorstellung die Erlaubnis des Lordmayors nachsuchen, andererseits die Hälfte ihrer Einnahme der Stadtkasse überlassen.

Die ruhigen Bewohner Londons sahen es keineswegs mit Befriedigung, wenn ein Theater in der Nähe ihrer Wohnungen errichtet wurde. Das Theater zog eine lärmende, lose, leichtsinnige und leichtfertige Bevölkerung zu sich und nach sich. Es herrschte in seiner Nähe, wenn gespielt werden sollte, ein Gedränge, das in den damaligen engen Straßen allen Verkehr stoßen machte, dem Ladenhandel schadete, Prozessionen und Leichenzüge behinderte und stets zu Klagen Veranlassung gab. Wo ein Theater lag, wurden außerdem immer in der Nachbarschaft unzuchtige Häuser eingerichtet. Und dann war ja, trotzdem man am Tage spielte, mit allen Theatern, besonders aber bei den Holzgebäuden mit ihren Strohdächern, eine große Feuergefährdung verbunden.

Doch der Hauptwiderstand gegen die Theater rührte nicht von der Spießbürgerlichkeit bei dem betriebsamen Mittelstande Londons her, sondern von dem nun auftretenden fanatischen Puritanismus. Die Puritaner sind es, die das alte, lustige England tot geschlagen, seine Maipiele, seine volkstümlichen Tänze, seine zahlreichen, ländlichen Volksbelustigungen abgeschafft haben; und sie konnten auch nicht mit Gemütsruhe zusehen, daß das Schauspiel, einstmals eine geistliche Institution, nun zum Tummelplatz der reinen Weltlichkeit wurde.

Was sie gegen die dramatischen Dichter geltend machten, war hauptsächlich der Umstand, daß sie lügen. Für diese Hirne gab es keinen Unterschied zwischen einer Erdichtung und einer Lüge. Gegen die Schauspieler richteten sie die Anklage, daß diese, wenn sie Frauenrollen spielten, in Weiberkleidern aufträten, was in der Bibel (5. Mos. 22, 5) ausdrücklich verboten sei als ein Greuel vor dem Herrn. In diesem Umtauschen des Geschlechtsgepräges sahen sie ein Kennzeichen von unnatürlichen und entwürdigenden Gelüsten, und außerdem beschuldigten sie die Schauspieler, die sie als Gaukler geringschätzten und als Leute, die mit der bürgerlichen Welt auf einem gespannten Fuße standen, verabscheuten, daß sie sich außerhalb der Bühne all den Lastern hingäben, die sie öfters auf den Brettern darstellten.

Darüber kann kein Zweifel herrschen, daß der Puritanismus bald seinen Einfluß auf die Haltung der Citybehörde geltend machte.

Unter diesen Umständen ist es leicht zu verstehen, daß die junge Theaterwelt sich dieser Obrigkeit zu entziehen bestrebte und Plätze außerhalb der City, jedoch so nahe wie möglich bei der Stadt, aufsuchte. Südlich von der Themse lag ein Stück Land, das nicht zur Stadt gehörte, sondern unter dem Bischof von Winchester stand, welcher geistliche Herr sich das Terrain so einträglich wie möglich zu machen suchte, ohne viele Skrupel über dessen Benutzung. Hier lag der Bärenhof, und hier wurden denn verschiedene Theater gebaut: The Hope, The Swan, The Rose ufm. Als James Burbages Erben im Jahre 1598 sich nach einem Prozesse genötigt sahen, das Gebäude The Theatre niederzureißen, führten auch sie auf diesem Freihafengebiete der Kunst aus dem vorhandenen Materiale das berühmte Globetheater auf, das 1599 eingeweiht wurde.

Die Theater waren von zweierlei Art, die sogenannten privaten und die sogenannten öffentlichen Theater, deren Gegensatz lange nicht ganz klar gewesen ist, da der Unterschied nicht darin liegt, daß man nur durch Einladung zu den Privattheatern Zutritt erhielt, zu den öffentlichen gegen Bezahlung. Jedes Theater, ob es nun privat oder öffentlich genannt wurde, konnte ein vornehmer Herr mieten, um die Truppe vor seinen eingeladenen Gästen ein Schauspiel aufführen zu lassen. Der Gegensatz war der, daß die Privattheater nach dem Typus der Gilden- oder Rathausäle eingerichtet waren, in denen man, ehe eigene Theatergebäude vorhanden waren, zuweilen gespielt hatte, wogegen die öffentlichen Theater den Typus der Wirtshaushöfe zum Vorbilde hatten. Folglich waren die Privattheater vollständig überdacht und hatten als die vornehmeren lauter Sitzplätze, auch im Parterre, das hier pit genannt wurde. In diesen konnte man also nicht nur bei Tage, sondern auch bei künstlicher Beleuchtung spielen. In den öffentlichen Theatern war dagegen, wie in dem alten Griechenland und noch heutzutage in Tirol, nur die Bühne bedeckt, der Zuschauerraum lag unter offenem Himmel, und hier konnte man also nur bei Tageslicht spielen. Aber in Griechenland war die Luft rein und das Klima mild; in Tirol wird nur an ein paar Sommer-

tagen gespielt. Hier spielte man, während Regen und Schnee auf die Zuschauer herabfiel, der Nebel sie einhüllte und der Wind ihre Kleider erfaßte. Da diese Theater nach dem Vorbilde der alten Wirthshaushöfe eingerichtet waren, wo die Zuschauer theils Stehplätze im Hofe einnahmen, theils auf den an den Etagen des Hauses entlanglaufenden, offenen Galerien Platz nahmen, so wurde das Parterre, das hier yard hieß, von dem ärmsten und derbsten Publikum, das den Vorstellungen beizwohnte, benutzt, während die Galerien (scaffolds), die in zwei oder drei Etagen an den Wänden entlangliefen, für die Wohlhabenderen beiderlei Geschlechts Sitzplätze abgaben.

Wenn in diesen Theatern gespielt wurde, so verkündete man das durch Aufziehen der Fahne an der auf dem Dache angebrachten Fahnenstange. Man begann pünktlich drei Uhr und spielte ohne Unterbrechung von Zwischenakten nach der festgesetzten Ordnung in der Regel nur zwei oder drittehalb Stunden.

In der Nähe des Globetheaters lag das Bärenhaus, das sich durch einen scharfen Geruch bemerkbar machte, ehe man es sah. Der berühmte Bär Sackerson, der in den Lustigen Weibern von Windsor erwähnt wird, riß sich zuweilen von seiner Kette los und machte Weiber und Kinder, die sich zum Theater begaben, laut aufschreien.

Billets kannte man nicht, man bezahlte am Eingange einen Penny und erhielt dann Zutritt zu den Stehplätzen; im Theater legte man seine weitere Abgabe in die dargereichte Büchse je nach dem Preise für den Platz, den man wünschte; dieser variierte von einem Penny bis zu drittehalb Shilling. Berücksichtigt man, daß das Geld damals den achtfachen Wert gegen den jetzigen hatte, so war der Preis für die besseren Plätze ziemlich hoch. Die Wohlhabendsten zahlten also für ihren Platz in den zu beiden Seiten der Bühne gelegenen Proszeniumsloge gegen achtzehn Mark. In der oberen Proszeniumsloge rechts saß im Globetheater das Orchester, zehn Mann stark, das größte Londons, Lautenspieler, Hoboisten, Trompeter und Paukenschläger, ausgezeichnete Leute in ihrem Fache.

Die feinsten Plätze, zu denen man durch das Ankleidehaus der Schauspieler, nicht durch den allgemeinen Eingang, gelangte,

waren auf der Bühne selbst angebracht. Dort saßen die Amateure, die vornehmen Beschützer des Theaters, ein Esser, ein Southampton, ein Pembroke, ein Rutland; dort nahmen Snobs, Wichtigtuer und Stutzer auf Stühlen oder Taburetten Platz; waren nicht Sitze genug da, so streckte man sich auf seinem Mantel aus (wie Brachiano in Webster's Weißer Teufelin) auf dem Boden der mit Tannenzweigen bestreuten Bühne. Dort saßen auch die Nebenhühler des Verfassers, die dramatischen Dichter, welche Freiplätze hatten, dort saßen endlich die schlimmen von den Buchhändlern ausgesandten Stenographen, die unter dem Vorwande, kritische Notizen zu machen, im geheimen den Dialog aufzeichneten, diese Männer, die den Schauspielern eine Pest und den Dichtern in der Regel eine Sorge waren, denen es aber die Nachwelt wahrscheinlich verdankt, daß manches nun erhaltene Schauspiel nicht verloren ging.

Alle diese Notabilitäten auf der Bühne sprechen halblaut miteinander und lassen sich von den Theaterdienern Getränke und Feuer für ihre Pfeifen bringen, während die Schauspieler Mühe haben, zwischen ihnen hindurch zu manövrieren, was ja der Illusion wenig frommt, sie aber doch nicht sonderlich beeinträchtigt.

Denn man läßt sich nicht stören und verlangt kein vom Maschinenmeister zuwege gebrachtes Blendwerk. Bewegliche Kulissen kannte man nicht vor dem Jahre 1600. Die Wände der Bühne waren entweder ganz nackt, so daß man im Hintergrunde deutlich die zum Hause der Schauspieler führenden Holztüren sah, und dann wurde — falls die Szene ein freies Feld darstellte — ein einzelner Mann oder ein ganzes römisches Heer vom siegreichen Feinde einfach zur Thür hinausgedrängt — oder die Wände waren mit freihängenden Tapeten bedeckt; wenn ein Trauerspiel aufgeführt wurde, war die Decke in der Regel schwarz ausgeschlagen, blau dagegen bei Lustspielen.

Die Bühne hatte wie das antike Theater einige grobe Maschinen, um die Personen zu heben und zu senken, ferner eine Falltür im Fußboden, und hie und da eine Luke, die sich zur Decke des Theaters emporheben ließ. Kurz vor Shakespeares Zeit wandte man gröbere Effecttmittel an. In religiösen und allegorischen Dramen stellte man z. B. den Schlund der Hölle als eine ungeheure auf Kanevas gemalte Fresse dar, mit funkelnden Augen und einer mächtigen

roten Nase, mit beweglichen Kinnbacken und großen Zähnen; wenn diese sich aufthaten, so sah man Flammen darin, vermutlich weil man Pechackeln dahinter hielt. Zur Theatergarderobe gehörte damals zum Gebrauch bei der Aufführung des Schöpfungsmysteriums eine rotgefärbte Rippe (a rybbe colleryd red). Jetzt benutzte man fast nichts der Art. Erst Inigo Jones verfertigte für die Hof= festlichkeiten Kulissen und Dekorationen. Die volkstümlichen Theater besaßen gewiß während all der Zeit, wo Shafespeare mit der Bühne zu tun hatte, keine derartigen Hilfsmittel.

Man hatte sie nicht nötig, um die Illusion hervorzurufen; augenblicklich war man bei der Sache. Man sah das, was man nach dem Willen des Dichters sehen sollte — wie ein Kind das sieht, was man es sehen machen will, wie mit Puppen spielende Kinder einander dahin bringen, Auftritte aus dem Menschenleben zu sehen. Denn die Zuschauer waren Kinder an Frische, Kinder an Einbildungskraft. War auf einer der Bühnentüren ein Zettel angebracht, worauf mit großen Buchstaben Paris oder Venedig stand, so fühlten die Zuschauer sich nach diesem fremden Orte versetzt. Oder Prologus teilte ihnen mit, wo man sich befände. Die klassisch Gebildeten, die an der Ortsseinheit eines Schauspiels festhielten, nahmen Argernis an dem beständigen Szenenwechsel und an der ganzen, kümmerlichen Ausstattung. Philipp Sidney verspottet in seiner *Apology for Poetry* um das Jahr 1583 die Schauspiele, „wo man auf der einen Seite Asien, auf der anderen Afrika hat, und wo der Schauspieler bei seinem Erscheinen immer damit beginnen muß, zu sagen, wo er sich befindet, da man sonst das Stück nicht verstehen würde.“

Und doch war das bereitwillige Entgegenkommen des volkstümlichen Publikums unbedingt ein Glück für das junge, englische Theater. Machte jemand eine Bewegung, als ob er Blumen pflückte, so war die Bühne ein Garten — wie z. B. in Heinrich VI., wo der Ursprung der beiden Parteien, der weißen und der roten Rose, dargestellt wird. Sprach jemand, als stände er bei Sturm und gewaltigem Seegang auf einem Schiffe, so war die Bühne ein Verdeck — wie in der berühmten Szene in Perikles (III, 2). Shafespeare, der es also verstand, sich diese Genügsamkeit des Publikums zunutze zu machen und täuschende, szenische Ausstattung zu entbehren, scherzte nichtsdestoweniger, wie wir gesehen

haben, im Sommernachtsstraume über die Armlichkeit des Apparates (besonders wohl bei den Provinzbühnen), und im Prologe zu seinem Heinrich V. bedauert und entschuldigt er die Enge des Platzes und die Kargheit der Mittel:

Doch verzeiht, ihr Teuren,
Den schwunglos seichten Geistern, die 's gewagt,
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch großen Vorwurf. Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? stopft man wohl
In dieses D von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebt!
O, so verzeiht! weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt,
Und laßt uns, Nussen dieser großen Summe,
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.
Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
Zwei mäch't'ge Monarchien eingeschlossen . . .

Diese Reiche waren also eingefast in einem Rahmen von jungen Aristokraten, Kunstkennern und theatertollen Modejüngern, die mit den in Weiberkleidern auftretenden Jünglingen scherzten, die Stickereien der Kostüme befühlten, aus ihren Tonpfeifen rauchten und zusahen.

Ein Vorhang, der nicht in die Höhe ging, sondern nach beiden Seiten zurückgezogen wurde, trennte die Bühne vom Zuschauerplatze.

1888 fand R. Gaedertz die einzige, bis jetzt bekannte Zeichnung von dem Inneren eines Elisabethschen Theaters in der Universitätsbibliothek zu Utrecht, eine Skizze des Swantheaters, die im Jahre 1596 von einem gelehrten Holländer Jan de Witt entworfen wurde. Die Bühne, die auf starken Balken ruht, hat kein anderes Zubehör als eine Bank, auf der einer der Schauspieler sitzt. Den Hintergrund bildet das Ankleidehaus, in das zwei Türen führen, und das oben einen offenen aber überdachten Balkon hat, der bald von den Schauspielern, bald von den Zuschauern benutzt werden konnte. Auf dem Dache des Ankleidehauses erhebt sich eine Bodenetage, auf deren Zinne eine Fahne mit einem gestickten Schwane im Winde flattert, und in deren geöffneter Tür ein Trompeter steht, der irgend ein Signal gibt. Die Form des Theaters ist länglich, und drei Etagen mit

Sitzplätzen umgeben es, während das Parterre nur Stehplätze abgibt.

Der Balkon am Ankleidegebäude entspricht hier dem, was in anderen, besser eingerichteten Theatern die innere Bühne war. Denn in ihnen gab es eine kleine, innere Bühne, die von großem Nutzen war und bis zu einem gewissen Grade den großen Ausstattungsapparat späterer Zeiten überflüssig machte. Tieck, der in seinem Unwillen gegen die moderne Bühneneinrichtung und in seiner Begeisterung für die primitive Anordnungsweise der Shakespear'schen Zeit wohl weiter gegangen ist als irgend ein anderer Theaterkundiger, hat in seiner Novelle *Der junge Tischlermeister* letztere sorgfältig zu rekonstruieren versucht.

Mitten auf der tiefen Bühne erhoben sich seiner Ansicht nach zwei zehn Fuß hohe Säulen, die einen Altan trugen. Diese Säulen standen bei drei breiten Treppenstufen, die vom Proszenium in den inneren Bühnenraum führten, der zuweilen mit einem Vorhang zugedeckt, zuweilen auch offen war. Je nach den Umständen stellte dieser eine Höhle, ein Zimmer, eine Laube, ein Grabgewölbe ufw. dar. Hier ist im *Macbeth* die Tafel, wo Banquos Geist sich zeigt. Hier wird Desdemona in ihrem Bette ermürgt. Hier wird in *Hamlet* die Tragödie gespielt. Hier werden dem Gloster die Augen ausgerissen. Oben auf dem Altan stand Julia, wenn sie Romeo erwartete, und Schläu, wenn er dem Schauspiel *Der Widerspenstigen Zähmung* zusah. Und wenn man die Belagerung einer Stadt aufführte, so erschienen die Verteidiger auf diesem Altane, um mit den Feinden zu parlamentieren, die dann den Vordergrund einnahmen.

Wahrscheinlich führten zu beiden Seiten ziemlich breite Stufen zum Altan hinauf. Hier saßen die Ratsversammlungen und Höfe, und mit wenigen Gestalten war die Bühne einigermaßen angefüllt, weil der Raum nach allen Seiten so begrenzt war. Diese Treppen erstieg *Macbeth* und in den Lustigen Weibern *Falstaff*. An die Säulen lehnten sich die Schwermütigen oder Grübelnden. Überhaupt war da eine Möglichkeit zu wirkungsvoller Gruppierung der Personen, ungefähr wie in *Raphaels Schule von Athen*. Keiner der Auftretenden deckte den anderen, und rechts und links auf dem Proszenium konnten Gruppen stehen, ohne daß es als unwahrscheinlich auffiel, wenn sie einander nicht bemerkten.

Das einzige, worauf man bei der Ausstattung der Bühne Geld verwandte, waren die Anzüge der Schauspieler. Hierfür wurden so große Summen ausgegeben, daß die Puritaner diese Verschwendung dem Theater ganz besonders zur Last legten. Henslowe erwähnt in seinem Tagebuche eine Ausgabe von 4 Pfund 14 Schilling für ein paar Beinkleider, von 16 Pfund für einen Samtmantel; ja man weiß, daß ein berühmter Schauspieler einmal 20 Pfund 10 Schilling für einen Mantel bezahlte. In einem Inventarium über die Habseligkeiten der Truppe des Lord Admirals aus dem Jahre 1599 findet man eine Menge von prachtvollen Anzügen aufgezählt: zum Beispiel „ein paar fleischfarbige, goldgestickte Beinkleider von venetianischer Seide“ und „einen Rock von orangenfarbiger Seide mit Goldstickerei“. Die Summen, die für diese Kostüme ausgegeben wurden, stehen in einem schreienden Mißverhältnis zu dem spärlichen Honorar für den Dichter. Dieser bekam vor dem Jahre 1600 in der Regel nicht mehr als fünf bis sechs Pfund für ein Schauspiel, also nicht viel mehr, als was für die Beinkleider des Schauspielers bezahlt wurde, der einen Prinzen oder einen König zu spielen hatte.

In den Logen saßen die feineren Leute, Offiziere und Citykaufleute, die zuweilen ihre Frauen mitnahmen, doch trugen diese dann stets Seiden- oder Sammetmasken vor dem Gesichte, teils zum Schutze gegen die Sonne und die Luft, teils um ungesehen erröten oder nicht erröten zu können bei den dreisten, oft leichtfertigen Dingen, die auf der Bühne gesagt wurden. Die Maske wurde damals vom schönen Geschlechte ebenso häufig benutzt wie heutzutage der Schleier. In den vordersten Reihen des heutigen ersten Ranges saßen die Schönheiten, die sich keineswegs zu verbergen wünschten, oder doch höchstens um hinter der Maske, wie in späteren Zeiten hinter dem Fächer, zu kokettieren. Das waren die unterhaltenen Freundinnen vornehmer Herren und andere gepuzte Dämchen, die, um Bekanntschaften zu machen, das Theater besuchten. Hinter ihnen saßen die ordentlichen Bürgersleute. Auf der Galerie aber über ihnen hatte ein gewöhnlicheres Publikum seinen Platz: Matrosen, Handwerker, Soldaten und berühmte Frauenzimmer der niedrigsten Klasse.

Auf der Bühne traten niemals Frauen auf.

Das Publikum des Parterres mit seiner Roheit war der Schrecken der Bühne. Im Parterre mußten alle stehen, und hier standen Kohlenträger und Handlanger, Werftarbeiter, Dienstleute und Müßige. Sie hatten sich bei umherwandernden Verkäufern von Speisen und Getränken mit Würsten und Bier, Äpfeln und Nüssen versehen; sie aßen und tranken, zogen Bierflaschen auf, rauchten Tabak, prügelten sich, und wenn sie unzufrieden waren, warfen sie nicht selten den Schauspielern Speisereste, ja selbst Steine an den Kopf; zuweilen fingen sie sogar Händel und Schlägereien mit den feinen Herren auf der Bühne an, so daß die Vorstellung unterbrochen und das Gebäude geschlossen werden mußte. Hinten im Parterre stand der große, offene Behälter, der der allgemeinen Notdurft diente und dessen Entfernung den leitenden Schauspielern trotz wiederholter Versuche nicht gelingen wollte. Wenn der Gestank zu arg wurde, so brannte man Wacholder, um ihn zu bewältigen.

Übrigens ließ das Publikum selbst im Theater ein Strafgericht ergehen. Es gab dort keine Polizei. Von Zeit zu Zeit wurde im Gedränge ein Taschendieb ertappt und an einen Pfahl gebunden, der in einer Ecke des Proszeniums an dem die Bühne von dem Zuschauerraume trennenden Geländer stand.

Der Beginn der Vorstellung wurde durch drei Trompetenstöße angekündigt. Der Schauspieler, der den Prolog sprach, trug einen langen Mantel und einen Lorbeerfranz auf dem Kopfe, wahrscheinlich weil ursprünglich der Dichter selbst den Prolog herzusagen pflegte. Nach dem Schauspiel tanzte der Clown einen Jig, d. h. einen hüpfenden Tanz, bei dem er einige lustige Reime sang, die er mit der Handtrommel und der Flöte begleitete. Der Epilog bestand aus einem Gebet für die Königin, oder er endete mit einem Gebet für die Königin, das alle Schauspieler kniend anhörten.

Elisabeth selbst und ihr Hof besuchten diese Theater nicht. Es gab dort keine königliche Loge, und das Publikum war zu gemischt. Dagegen konnte die Königin, ohne sich etwas zu vergeben, die Schauspieler zu sich kommen lassen, und wir wissen, daß die Truppe des Lord Kammerherrn, der Shakespeare angehörte, häufig Schauspiele vor ihr aufführen mußte, und zwar meist an Festtagen: Weihnachten, Heilige drei Könige usw. Sicher ist, daß Shakespeare in zwei Komödien mitspielte, die um Weihnachten 1594

in Greenwich Palace vor Elisabeth aufgeführt wurden. Er wird hier mit den vorzüglichsten Schauspielern Burbage und Kemp zusammen genannt.

Für solche Vorstellungen zahlte Elisabeth 20 Nobel an Honorar, und außerdem 10 Nobel als Gratiale, also im ganzen 10 Pfund.

Da die Königin sich indessen nicht damit begnügen wollte, nur dann und wann bei einem Schauspiele zugegen zu sein, so schaffte sie sich ihre eigenen Truppen, die sogenannten Kindertruppen an, die aus den Chorknaben der königlichen Kapellen gebildet wurden, deren Gesangschulen sich zu einer Art von dramatischen Vorbildungsschulen entwickelten. Diese halberwachsenen Knaben, die ja unter anderem zur Ausführung von Frauenrollen sehr wohl geeignet waren, standen sowohl bei Hofe als auch bei dem großen Publikum in sehr hoher Gunst, und wir wissen, daß eine dieser Gesellschaften, die aus der Chorschule der St. Paulskirche hervorgegangen war, eine Zeitlang auf dem Blackfriarstheater Shakespeares Truppe eine sehr ernstliche Konkurrenz machte, da ja der Dichter im Hamlet so bitter und schmerzlich über sie klagt.

Hamlet

Genießen die Schauspieler noch dieselbe Achtung wie damals, da ich in der Stadt war? Besucht man das Theater ebenso sehr?

Rosenkranz

Nein, freilich nicht.

Hamlet

Wie kommt das? Werden sie rostig?

Rosenkranz

Nein, ihre Bemühungen halten den gewohnten Schritt; aber es hat sich da eine Brut von Kindern aufgefunden, kleine Nestlinge, Herr, die immer über das Gespräch hinausschreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater, so nennen sie die anderen.

Hamlet

Trugen die Kinder den Sieg davon?

Rosenkranz

Allerdings, gnädiger Herr, den Herkules und seine Last obendrein. *)

*) Auf dem Dache des Globetheaters stand ein Herkules mit einem Globus auf der Schulter.

Die Anzahl der Schauspieler bei einer Truppe war nicht groß; die meisten Truppen hatten acht oder zehn, wohl keine mehr als zwölf Mitglieder. Die Schauspieler gehörten verschiedenen Klassen an. Die niedrigste bestand aus den sogenannten hirelings, gemieteten Kräften, die von den anderen Schauspielern, denen sie eine Art von Dienern waren, ihren Lohn erhielten; sie traten als Statisten oder in kleineren Rollen auf, hatten aber mit der Leitung des Theaters nichts zu schaffen. Die eigentlichen Schauspieler waren ferner verschieden gestellt, je nachdem, ob sie nur in ihrer Eigenschaft als Schauspieler oder außerdem als Mitinhaber des Theaters an den Einnahmen des Abends Anteil hatten. Es gab keinen Direktor. Die Schauspieler bestimmten selbst, welche Stücke aufgeführt werden sollten, sie verteilten die Rollen und auch die Einnahmen unter die dazu berechtigten nach den im voraus festgestellten Regeln. Natürlicherweise standen sie sich am besten, wenn sie zugleich Aktionäre waren. Denn die Hälfte der ganzen Einnahme kam den Aktionären zu, die ja auch das Geld für die Kostüme und die Honorare aufbringen mußten.

Daß Shakespeare verhältnismäßig zeitig zu einem gewissen Wohlstand gelangte, läßt sich nur dadurch erklären, daß er zugleich Schauspieler und Dichter war und wohl auch schon nach kurzer Zeit Aktionär wurde, so daß er also in dieser dreifachen Eigenschaft aus den Einnahmen des Theaters seinen Anteil erhielt.

Als Schauspieler stand er nicht in der allerersten Reihe. Und das ist ein Glück, da er sonst wohl zum Schreiben nur wenig Zeit übrig gehabt hätte. Die Rollen, die er gespielt hat, scheinen würdige, ernsthafte Rollen zweiten Ranges gewesen zu sein; er war nicht berufen, als komischer Schauspieler aufzutreten. Wir wissen, daß er in seinem Hamlet die Rolle des Geistes spielte, die zwar nicht umfangreich ist, deren gute Darstellung aber eine außerordentliche Bedeutung hat. Er scheint den alten Diener Adam in *Wie es euch gefällt* gespielt zu haben, und in Ben Jonsons *Every man in his humour* hat er ziemlich sicher die Rolle des alten Knowell gespielt, in dessen Kostüm er vielleicht auf Droeshouts bekanntem Porträt in der ersten Folioausgabe abgebildet ist. Einer Überlieferung zufolge soll er seinen Heinrich IV. bei Hofe gespielt haben, und da die Königin bei dieser Gelegenheit über die Bühne gehend als Zeichen ihrer Gunst

einen Handschuh fallen ließ, soll er ihr diesen mit den Worten überreicht haben:

Wir halten ein in unserm hohen Streben
Um aufzuheben unsrer Rechte Handschuh.

In allen Verzeichnissen über die Schauspieler, die zu seiner Truppe gehörten, wird er mit den ersten und angesehensten zusammen genannt.

Zu all dem Wunderbaren, was uns bei Shakespeares Genie in Erstaunen setzt, gehört auch der Umstand, daß er, der vormittags Proben und in der Regel von drei Uhr an Theaterdienst hatte, der fernerhin zahlreiche Theaterstücke durchsah, corrigierte, annahm und verwarf und öfters seine Abende im Mermaidklub oder im Wirtshause verbrachte — trotzdem Zeit gefunden hat, achtzehn Jahre hintereinander jährlich ein paar Dramen zu schreiben, und zwar Dramen wie die seinen.

Das kann man überhaupt nur verstehen, wenn man bedenkt, daß die Jahre von 1557 bis 1616 den Zeitpunkt bezeichnen, an dem in England ein ungeheurer Strom von literarischer Produktion in die dramatische Kunst hineinflutete, trotzdem es damals auch vierzig bedeutende und zweihundertdreiunddreißig mittelmäßige englische Dichter gab, die Sammlungen von lyrischen oder epischen Gedichten veröffentlichten. Ein begabter Engländer war zu Elisabeths Zeit imstande, ein leidliches Schauspiel zu schreiben, wie jeder zweite Grieche zu Perikles Zeit imstande war, eine leidliche Statue zu formen, oder wie jeder moderne Europäer heutzutage imstande ist, einen leidlichen Zeitungsartikel zu schreiben. Die damaligen Engländer waren geborene Dramatiker, wie die Griechen geborene Bildhauer und die bedauernswerten Menschen der Gegenwart geborene Journalisten. Der Grieche hatte den angeborenen Formensinn, die beständige Gelegenheit zur Beobachtung des nackten menschlichen Körpers und die Begeisterung für dessen Schönheit. Sah er in der Palästra einen Jüngling turnen, so bekam er hunderterlei Eindrücke und ebenso viele Einfälle über das Muskelspiel des nackten Beins. Der moderne Europäer hat ein wenig Herrschaft über die Sprache, er hat die Gewohnheit zu rasonnieren, die Fähigkeit, Gedanken und Begebenheiten verständlich zu machen, endlich eine ungeheure Zeitungsbelesenheit, und alles das erzeugt

wieder neue Zeitungsartikel. Der damalige Engländer hatte ein offenes Auge für menschliche Schicksale und für die Leidenschaften, die nach dem Sturze des Katholizismus und vor dem Siege des Puritanismus mit der kurz dauernden Freiheit der Renaissance sich herumtummelten. Er war gewohnt, zu sehen, wie die Menschen ihren Instinkten bis zum Äußersten gehorchten, wie sie nur ihrem eigenen Kopfe folgten und nicht selten ihren Kopf dafür verloren. Die hohe Kultur des Zeitalters schloß Wildheit nicht aus, und diese Wildheit veranlaßte dramatische Umschläge der Schicksale. Der Weg vom Herrscherstige bis zum Schafotte war kurz. (Man bedenke das Loß der Frauen von Heinrich VIII., die Hinrichtung Anna Boleyns und Catharina Howards, Maria Stuarts Schicksal, den Hengertod einiger von Elisabeths großen Liebhabern, eines Essex, eines Raleigh.) Bilder vom höchsten Lebensgenuß und Bilder von Untergang und gewaltsamem Tod hatte der damalige Engländer stets vor Augen. Das Leben selbst war dramatisch, wie in Griechenland plastisch und heutzutage journalistisch, tagesphotographisch: vergeblich danach strebend, konturlose Tagesbegebenheiten und Tagesgedanken festzuhalten.

Ein dramatischer Dichter mußte zu jener Zeit, gerade wie heute ein Journalist, viel Rücksicht auf sein Publikum nehmen. Alle damaligen geistigen Kämpfe wurden sechzig Jahre hindurch auf der Bühne wie heutzutage in der Presse ausgefochten. Und in dramatischer Form entfalteten die Dichter untereinander leidenschaftliche Kontroverse. (Rosenfranz sagt hierüber zu Hamlet: Eine Zeitlang war kein Geld mit einem Stücke zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten.) Die Blütezeit des Theaters in England dauerte wie die der Malkunst in Holland nur kurze Zeit. Aber das Schauspiel war, solange diese Blüte dauerte, die herrschende britische Geistes- und Kunstform und wurde folglich von einem großen Publikum getragen.

Shakespeare hat niemals ein Pseudodrama geschrieben, oder auch nur daran denken können, so etwas zu schreiben; er hatte als Schauspieler und Theaterdichter, wenn er schrieb, stets die Bühne vor Augen, und was er dichtete, brauchte auch nie auf die Auf-
führung zu warten, sondern nahm unmittelbar szenische Form an. Wenn er denn auch, wie alle schöpferischen Geister, vor allen

Dingen darauf ausging, sich selbst durch seine Werke zu befriedigen, so mußte er doch notwendigerweise stets die vor Augen haben, an die das Schauspiel sich richtete. Er war geradezu genötigt, auf den gemeinen Mann Rücksicht zu nehmen. Dieser war damals zwar kein schlechtes Publikum, aber ein Publikum, das amüsiert werden wollte und den strengen Ernst und hohen Flug nicht allzu lange hintereinander ertragen konnte. Zugunsten des schlichten Mannes wechseln daher in den Schauspielen die feierlichen oder feinen Szenen mit den burlesken ab. Zugunsten des gemeinen Mannes tritt der Clown beinahe wie jetzt im Zirkus in den Pausen der Handlung auf, ja die Ruhepunkte, die heute durch das Herunterlassen des Vorhanges zwischen den Aufzügen bezeichnet werden, wurden in jener Zeit durch ein Gespräch angedeutet, wie jenes zwischen Peter und den Musikanten in Romeo und Julia, das nichts sagen will, als daß der Aufzug nun zu Ende sei.

Übrigens hat Shakespeare nicht für den gemeinen Mann geschrieben. Er hatte keine Achtung vor dem Urtheile der Menge. Hamlet sagt zu dem Schauspieler:

Ich hörte dich einmal mir eine Szene vortragen — aber sie ist niemals aufgeführt oder, wenn es geschah, nicht mehr als einmal, denn ich erinnere mich, das Stück gefiel der Million nicht, es war Kaviar für das Volk. Aber es war, wie ich es nahm und andere, deren Urtheil in solchen Dingen den Rang über dem meinigen behauptete, ein vortreffliches Stück

Der ganze Shakespeare liegt in dem Worte: es gefiel der Million nicht.

So wie Shakespeare das englische Schauspiel ausformte, wandte er sich also in erster Reihe an die Besten. Die Besten aber waren seine und des Theaters junge, vornehme Gönner, denen er persönlich einen großen Teil seiner Bildung, beinahe sein ganzes Ansehen und außerdem den Einblick verdankte, den er in das Gemüt vornehm denkender Menschen bekommen hatte.

Ein junger englischer Lord der damaligen Zeit war eines der edelsten Produkte der Menschheit, ein Mittelbeing zwischen einem Apollo von Belvedere und einem preisgekrönten Hengste in Menschengestalt; er fühlte sich ebensosehr als Mann der Tat wie als Künstler.

Wir sahen, wie früh Shakespeare Essex, den Mächtigsten der Mächtigen vor seinem Falle, gekannt haben muß. Er hat den

Sommernachtsstraum zu seiner Hochzeit geschrieben. Und wir sehen, daß der Prolog zum fünften Aufzuge von Heinrich V. eine Artigkeit gegen ihn enthält. Es heißt hier, daß England den siegreichen König empfängt:

Wie, sei's ein kleines, doch ein liebend Gleichnis,
Wenn jetzt der Feldherr unsrer gnäd'gen Königin,
Wie bald geschehen mag, von Irland käme
Und bräch' Empörung auf dem Schwert gespießt.

Auch haben wir gesehen, wie früh er mit dem jungen Grafen Southampton, dem er die beiden einzigen von ihm selbst herausgegebenen Bücher widmete, innig verbunden war.

Von jungen Aristokraten wie diesen hat Shakespeare sich seinen aristokratischen Blick auf den Gang der Geschichte geholt. Und wie hätte es anders sein können. Ein großer Teil des Bürgerstandes war ihm feindlich gesinnt, verschloß sich vor ihm und verachtete seinen Stand; die Geistlichkeit verdammt und verfolgte ihn; der gemeine Mann war in seinen Augen ohne Urteilstkraft. Er fand überhaupt keinen Gefallen an seinen bürgerlichen Zeitgenossen. Wir sehen, wie er im Gegensatz zu zahlreichen damaligen Dichtern sich der Wiedergabe des zeitgenössischen bürgerlichen Lebens vollständig entschlägt. Diese Art von Wirklichkeitstreue ist ihm fremd, ja, so fremd, daß ihm Schaden daraus erwächst. In seinen letzten, künstlerisch wirksamen Jahren wird er der zeitgenössischen Ansicht nach von den Realisten der Zeit überflügelt.

Seine Helden sind Fürsten und Edelleute, Englands Könige und Barone; bei ihm sind diese immer die Schöpfer der Geschichte, von der er überhaupt eine heroisch-naive Vorstellung gehabt hat. In den Kriegen, die er darstellt, gibt immer der einzelne Heerführer und Held den Ausschlag. Heinrich V. ist es, der bei Azincourt siegt, gerade so wie bei Homer Achilles vor Troja der Sieger ist. Und doch kam es in jenen Kriegen allein auf das Fußvolk an; die 10 000 englischen Bogenschützen waren es, die in einem Heer von 11 000—12 000 Mann bei Azincourt gegen 50 000 Franzosen siegten; sie verloren 1600 Mann, die Franzosen 10 000. Shakespeare hat sicher kein Verständnis dafür gehabt, daß unter Elisabeths Regierung die Erhebung und der Unternehmungsgeist des Bürgerstandes die Machtstellung Englands verursachten.

Er betrachtete seine Zeitgenossen mit dem Blicke, der bei dem Manne sich finden mußte, der in jungen, reich ausgestatteten, fürstlichen Edelleuten den Ausbund der Menschheit, die Schutzgeister alles höheren Strebens, die Urheber aller Großthaten sah. Und er sah mit seiner notwendigerweise nur geringen historischen Bildung Roms wie Englands alte Zeiten in demselben Lichte wie seine eigene Zeit.

Das verspürt man schon im zweiten Teile von Heinrich VI. Man beachte die Schilderung von Cades Aufruhr (IV, 2). Hier finden sich ein paar unvergeßliche Seiten:

Cade

Seid also brav, denn euer Anführer ist brav und gelobt euch Abstellung der Mißbräuche. Sieben Sechserbrote sollen künftig in England für einen Groschen verkauft werden; die dreireisige Kanne soll zehn Reisen halten, und ich will es für Hochverrat erklären, Dünnbier zu trinken. Das ganze Reich sollen alle insgemein haben; in Cheapside soll auch mein Klepper auf die Weide gehen. Und wenn ich König bin, wie ich denn bald König sein werde —

Alle

Gott erhalte Eure Majestät!

Cade

Ich danke euch, liebe Leute! — so soll es kein Geld mehr geben; alle sollen auf meine Rechnung essen und trinken, ich will sie alle in eine Livree kleiden, damit sie sich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn ehren.

Märten

Das erste, was wir tun müssen, ist, daß wir alle Rechtsgelehrte umbringen.

Cade

Ja, das gedenk' ich auch zu tun. Ist es nicht ein erbarmungswürdig Ding, daß aus der Haut eines unschuldigen Lammes Pergament gemacht wird? Daß Pergament, wenn es befrägt ist, einen Menschen zugrunde richten kann?

(Es kommen Leute, die den Schreiber von Chatham vorführen.)

Nun was gibt's? Wen habt ihr da?

Smith

Den Schreiber von Chatham; er kann lesen und schreiben und rechnen.

Cade

O abscheulich!

Smith

Wir ertappten ihn dabei, daß er den Jungen ihre Exempel durchsah.

Cade

Das ist mir ein Bösewicht!

Smith

Er hat ein Buch in der Tasche, da sind rote Buchstaben drin.

Cade

Dann ist er gewiß ein Beschwörer.

Märten

Ja, er kann auch Verschreibungen machen und Kanzleischrift schreiben.

Cade

Es tut mir leid: der Mann ist, bei meiner Ehre, ein hübscher Mann; wenn ich ihn nicht schuldig finde, so soll er nicht sterben. — Komm her, Bursch, ich muß dich verhören. Wie ist dein Name?

Schreiber

Emanuel.

Märten

Das pflegen sie an die Spitze der offenen Sendschreiben zu setzen. 's wird Euch schlimm ergehen.

Cade

Laß mich allein machen. Pflegst du deinen Namen auszusprechen, oder hast du ein Zeichen dafür, wie ein ehrlicher, schlichter Mann?

Schreiber

Gott sei Dank, Herr, ich bin so gut erzogen, daß ich meinen Namen schreiben kann.

Alle

Er hat bekannt: fort mit ihm! Er ist ein Schelm und ein Verräter.

Cade

Fort mit ihm, sage ich! Hängt ihn mit seiner Feder und seinem Tintensaß um den Hals.

Das Merkwürdige und Lehrreiche bei diesen glänzenden Szenen ist der Umstand, daß Shakespeare hier, ganz gegen seine Gewohnheit, von seiner Quelle abweicht. Bei Holinshed treten Jack Cade und seine Leute durchaus nicht wie in Shakespeares Drama als verrückte Calibane auf. Sie klagen tatsächlich darüber, daß der König seine Einnahmen verschenke und von den Steuern anstatt von den Domänen lebe, ferner beschwerten sie sich über mancherlei Mißbräuche bei der Handhabung der Gesetze und bei der Einforderung der Abgaben. Einen besonders auffallenden Gegensatz

zu ihrem Auftreten im Drama bildet Artikel III ihrer Klageschrift, der geltend macht, daß Lords von königlichem Blute (vermutlich ist York gemeint) aus dem täglichen Kreise des Königs entfernt würden, während man Männer von gemeiner Herkunft befördere, die die Ohren des Königs den Klagen des Landes verschlössen und die Begünstigungen nicht nach dem Gesetze, sondern gegen Geschenke und Gaben austeilten. Außerdem klagen sie über Einschränkungen in der Freiheit der Wahlen, benehmen sich mit anderen Worten ganz verfassungstreu und gemäßigt. Endlich geht durch die ganze Klageschrift ein rein national = englischer Unwille über den Verlust von Normandie, Gascoigne, Aquitanien, Anjou und Maine.

Aber einen Jack Cade an der Spitze einer derartigen Volksbewegung zu malen, das würde Shakespeare gelangweilt haben. Für derartiges, wie überhaupt für irgend etwas Konstitutionelles oder Parlamentarisches fehlt ihm der Sinn. Um für die Bewegung, die er schildert, Farben zu bekommen, sucht er in Stows St. Albanschronik die Darstellung von den Aufständen Wat Tylers und Jack Straws unter Richard II., zwei durch religiösen Fanatismus verstärkten Ausbrüchen wilder kommunistischer Leidenschaft, auf. Dieser Chronik entnimmt er, größtenteils wörtlich, die Repliken der Rebellen. Denn unter diesen Aufständen wurden wirklich alle Juristen und Geschworenen, deren man habhaft wurde, geköpft und alle Register und Aktenstücke verbrannt, damit die Gutsbesitzer in Zukunft keine Mittel in Händen hätten, ihre Rechte geltend zu machen.

Weil nun in Shakespeare von Anfang an diese Verachtung der Urteilskraft des großen Haufens, diese antidemokratische Leidenschaft vorhanden ist, sucht er unwillkürlich stets neue Beweise für ihre Berechtigung, stets neue Zeugnisse für ihre Wahrheit; und deshalb formt er die Tatsachen um, wo sie ihm nicht passen, und zwar nach dem Muster von anderen Tatsachen, die mit dieser seiner Grundanschauung sich in Übereinstimmung befinden.

XVI.

Vom Herbst 1592 bis zum Sommer 1593 waren alle Theater in London geschlossen. Die Pest, diese fürchterliche Geißel, von der England so lange verschont geblieben war, rastete in der Haupt-

stadt. Es konnten nicht einmal Gerichtssitzungen in London abgehalten werden. Um Weihnachten 1592 leistete die Königin Verzicht darauf, bei Hofe Schauspiele aufführen zu lassen, und der Staatsrat hatte schon früher ein Verbot gegen alle öffentlichen Theateraufführungen erlassen, weil, wie es sehr vernünftig hieß — „angesteckte Personen nach längerer Abgeschlossenheit und noch ehe sie sich vollständig erholt haben, sich nach Vergnügungen sehnen und solche Versammlungen zu besuchen pflegen, wo sie bei der Hitze und dem Gedränge die Ansteckung auf viele gesunde Menschen übertragen.“

Die Sache hat aus dem Grunde ein besonderes Interesse für Shakespeares Lebenslauf, weil er, wenn er überhaupt eine Reise außerhalb Englands unternommen hat, das zu dieser Zeit, während das Theater geschlossen war, getan haben muß.

Hierüber kann kaum ein Zweifel herrschen. Dagegen ist natürlich die Frage viel schwieriger zu beantworten, ob Shakespeare überhaupt im Auslande gewesen ist.

Schon in seinen ältesten Schauspielen haben wir beobachtet, welche Anziehung Italien auf ihn ausübte. Die beiden Edelleute von Verona und Romeo und Julia legen Zeugnis davon ab. Aber es kam in diesen Dramen noch nichts vor, was die bestimmte Vermutung hervorrufen könnte, daß der Dichter das Land, wohin er seine Handlung verlegte, mit eigenen Augen gesehen habe. Anders verhält es sich mit den auf italienischem Boden spielenden Dramen, die Shakespeare um das Jahr 1596 hervorbringt; mit der Umarbeitung der alten Widerspenstigen und dem Kaufmanne von Venedig; anders auch mit dem viel späteren Othello.

Hier finden sich eine so sichere Lokalfarbe und eine solche Fülle von Einzelheiten, die auf eigene Anschauung hindeuten, daß sie einen Besuch Shakespeares in Städten wie Verona, Venedig, Pisa zu fordern scheinen.

An und für sich ist es wahrscheinlich, daß Shakespeare, sobald er nur konnte, Italien hat sehen wollen. Italien war das Ziel der Sehnsucht für die Engländer der damaligen Zeit. Es war das große Kulturland, dessen Literatur man studierte und dessen Dichtkunst man nachahmte. Es war die schöne Heimat der Lebensfreude; besonders übte Venedig eine Anziehung aus, daß Paris

davor zurückstehen mußte. Man brauchte nicht vermögend zu sein, um dahin reisen und sich dort aufhalten zu können. Man reiste billig, ging zu Fuß wie jener Coryat, der dort die Gabel antraf, übernachtete in billigen Wirtshäusern. Die hervorragenden Männer jener Zeit, deren Lebenslauf wir — übrigens meist zufällig — genauer kennen, haben in großer Zahl Italien besucht, Männer der Wissenschaft wie Bacon und später Harvey, Schriftsteller und Dichter wie Lyly, Munday, Nash, Greene und Daniel, dessen Sonette in ihrer Art und Form einen entscheidenden Einfluß auf die Shakespeares ausübten. Von Künstlern aus dem Zeitalter Shakespeares hatte sich der bereiste Snigo Jones dort aufgehalten. Diese Männer haben meistens selbst von ihren Reisen erzählt; da wir von Shakespeare kein Wort über sein Leben besitzen, so ist unser Mangel an Nachrichten über eine solche von ihm ausgeführte Reise von geringer Bedeutung, wenn sonst wichtige Tatsachen dafür sprechen.

Und das ist der Fall.

Es gab zu Shakespeares Zeit weder Reisebücher noch Führer durch fremde Städte. Was er von fremden Gegenden und deren Gebräuchen kennt, kann er also nicht aus solchen Quellen geschöpft haben. Über Venedig, das Shakespeare so lebendig geschildert hat, ist von Engländern keine Beschreibung herausgegeben worden, ehe er seinen Kaufmann schrieb. Lewkenors übrigens nur auf die Referate von anderen gestützte Beschreibung der Stadt stammt aus dem Jahre 1598, Coryats aus dem Jahre 1611 und Morrysons aus dem Jahre 1617.

In der Zählung der Widerspenstigen erregen nicht nur die richtigen italienischen Namen, sondern auch die treffende Art und Weise, mit der gleich in der Einleitung des Stückes verschiedene italienische Städte und Gegenden durch eine einzelne Bestimmung bezeichnet sind, Bewunderung und Wohlgefallen. Elze hat folgende Züge hervorgehoben: Die Lombardei ist „der schöne Garten des großen Italiens“; Pisa ist „berühmt wegen seines würdigen Bürgerstandes“; und bemerkenswert ist hier das Wort „würdig“, da es nach vielen übereinstimmenden Zeugnissen besonders bezeichnend für die Einwohner von Pisa war. A. Brown hat in Shakespeare's Autobiographical Poems auf die überraschende Weise aufmerksam gemacht, auf welche Petrucchios und Katharinas Verlobung

vollzogen wird, daß nämlich Katharinas Vater in Gegenwart von zwei Zeugen beider Hände ineinanderlegt; dieses Verfahren war nicht englisch, sondern durchaus italienisch. Im älteren Stück, das ja außerdem auch in Athen vor sich geht, findet sich dieser Zug nicht.

Besonders hat man seit langer Zeit seine Aufmerksamkeit auf die kurz darauf folgende Replik am Schlusse des zweiten Aufzugs gerichtet, wo Gremio alle die Kostbarkeiten und das Hausgerät aufzählt, womit sein Heim ausgestattet ist:

Fürs erste in der Stadt mein Haus, Ihr wißt es,
Ist reich versehen mit Silber und mit Gold,
Kannen und Becken für die zarte Hand;
Tapeten rings von tyrischem Gewirt;
Von Elfenbein die Kästchen sind voll Kronen;
In Bederkisten Teppich und Gedeck,
Damast und Prachtgerät und Baldachin,
Batiste, türk'sche Polster, reichbepelrt,
Benedigs Spitzen voll Goldstickerei,
Messing und Zinn und alles, was gehört
Zu Haus und Haushalt.

Schon Lady Morgan bemerkte seinerzeit, daß sie buchstäblich alle diese Luxusgegenstände in den Palästen von Venedig, Genua und Florenz gesehen habe. Fräulein Martineau, die bekannte historische Schriftstellerin, hat sich, ohne die Ansicht Browns oder die Beobachtungen Lady Morgans zu kennen, gegenüber Shakespeares Biographen, Charles Knight, zu dem bestimmten Eindruck bekannt, daß die rein örtlichen Aufschlüsse, die in der Widerspenstigen und dem Kaufmanne vorkommen, eine so intime Bekanntschaft nicht allein mit den Sitten und Gebräuchen in Italien, sondern auch mit den geringsten Einzelheiten des häuslichen Lebens verraten, wie man sie weder aus Büchern, noch durch gelegentliche Gespräche mit irgend einem, der in einer Gondel gefahren sei, erwerben könne.

Auf einem solchen Gebiete ist der bestimmte Eindruck von Frauen schwerwiegend.

Brown hat einige Züge als eigentümlich italienisch hervorgehoben, wie z. B., daß Cassio in Othello von Iago durch die höhnischen Worte „ein großer Arithmetikus“, „ein Rechnungs=

führer“ als Florentiner bezeichnet wird, da die Florentiner eben große Rechenmeister und Buchführer waren, oder, daß Gobbo im Kaufmanne dem Herrn seines Sohnes gerade ein Gericht Tauben bringt.

Karl Elze, der mit vielem Nachdruck die Wahrscheinlichkeit betont hat, daß Shakespeare um das Jahr 1593 eine Reise nach Italien unternommen habe, hebt unter anderem hervor, wie genau Shakespeare in Venedig orientiert gewesen sei. Der Name Gobbo ist ein echt venetianischer Name und erinnert außerdem an die alte Steinfigur, *il Gobbo di Rialto*, welche knieend die Granitsäule stützt, an der ehemals die Republik ihre Verfügungen veröffentlichte. Shakespeare hat gewußt, daß die Börse auf der Insel Rialto abgehalten wurde. Und was besonders schwer ins Gewicht fällt, ist der Umstand, daß er in England, wo die Juden sich nicht mehr aufhalten durften, nachdem sie unter Richard Löwenherz und gründlicher im Jahre 1290 vertrieben worden waren, und wo erst zu Cromwells Zeit einigen wenigen erlaubt wurde, zurückzukehren, kaum das Studium des jüdischen Naturells, wovon sein Shylock Zeugnis ablegt, gemacht haben kann, wogegen es damals in Venedig mehr als 1100 Juden (nach Coryatts Angabe sogar 5—6000) gab. Freilich wissen wir, daß sich ab und zu selbst bei Hofe einzelne Juden und Jüdinnen befanden — eine Jüdin stand sogar in sehr hoher Gunst bei Elisabeth —, es ist jedoch äußerst unwahrscheinlich, daß Shakespeare die ganz wenigen gekannt haben sollte, die trotz des Verbotes geduldet wurden. Gleichwohl besteht die Wahrscheinlichkeit, daß das Schicksal, welches einem lange Jahre in hoher Stellung am englischen Hofe lebenden Juden widerfuhr, dazu beigetragen hat, Shakespeares Aufmerksamkeit auf den jüdischen Stamm hinzulenken: nämlich die Hinrichtung des spanischen Leibarztes der Königin, Roderigo Lopez, im Jahre 1594. Er war bis 1584 Leicesters Arzt gewesen, ging von hier in den Dienst der Königin über. Er war nicht nur als Arzt, sondern auch als Sprachforscher hervorragend und besaß Freunde in ganz Europa. Im Jahre 1590 fungierte er auf Ersuchen des Grafen Essex als Dolmetscher für Antonio Perez, der von Philipp II. verfolgt, unter Essex' Schutz nach England geführt worden war, um die englische Volksstimmung gegen Spanien aufzureizen. Perez war ein schwieriger und anspruchsvoller Herr, und daraus entspann sich ein Streit zwischen Essex und Lopez.

Spanische Gesandte in London boten Lopez eine Summe Geldes, falls er Perez und die Königin vergifte. Er wurde unter Anklage gestellt. Man konnte ihm nie nachweisen, daß er darauf eingegangen war, die Bezahlung zu nehmen und den Mord auszuführen, doch seine jüdische Geburt wurde gegen ihn geltend gemacht. Essex trachtete ihm nach dem Leben, und wie schreiend unwahrscheinlich es auch war, daß er die Absicht gehabt haben sollte, seine Herrscherin und Wohltäterin zu ermorden, so wurde er doch als Verräter verurteilt. Die Königin weigerte sich lange, sein Todesurteil zu unterzeichnen; aber am 7. Juni 1594 wurde er im Gefängnis erhängt, und die Hinrichtung veranlaßte einen heftigen Ausbruch des Judenthasses in den niederen Volksschichten.

Eine der überzeugendsten Einzelheiten im Kaufmanne ist jedoch folgende: Portia sendet ihren Diener Balthasar mit einem wichtigen Auftrage nach Padua und befiehlt ihm nach einem schnellen Ritte wieder mit ihr zusammenzutreffen bei „der gemeinen Fähr, die nach Venedig schiff“.

Portias schönes Lustschloß Belmont hat Shakespeare sich als eine der mit Kunstwerken reich ausgestatteten Sommerwohnungen gedacht, wie sie die Kaufmannsfürsten von Venedig damals an der Brenta besaßen. Von Dolo an der Brenta sind zwanzig Meilen bis Venedig, und Portia gibt diesen Abstand als den an, den sie zurückzulegen habe, um zur Stadt zu gelangen. Denkt man sich Belmont in der Nähe von Dolo, so ist es dem Diener gerade möglich, bei schnellem Ritte Padua zu erreichen und auf dem Rückwege die langsam reisende Portia an der Fähr einzuholen. Denn diese war damals bei Fusina an der Mündung der Brenta, und wie genau Shakespeare das gewußt hat, und wie ungewöhnlich diese Kenntniß damals war, das geht theils aus dem Ausdrucke hervor, den er darüber gebraucht, und theils aus dem Unverständniß, womit die Herausgeber und Sezer diesem zu jener Zeit begegneten. In der Übersetzung lautet diese Stelle:

Sieh zu, was er dir für Papiere gibt
Und Kleider; bringe die in höchster Eil'
Zur Überfähr an die gemeine Fähr,
Die nach Venedig schiff.

Auf Englisch jedoch, wie es in sämtlichen Quart- und Folioausgaben gedruckt ist:

bring them, I pray thee, with imagined speed
unto the tranect, to the common ferry,
which trades to Venice.

Tranect, das nichts bedeutet, hat man natürlich fälschlich gelesen statt traject, welchen ungewöhnlichen Ausdruck man zu jener Zeit nicht verstand. Es ist dies, wie Elze bemerkt, einfach der venetianische Ausdruck traghetto (italienisch: tragitto). Woher sollte Shakespeare das Wort und die Sache kennen, wenn er nicht an Ort und Stelle gewesen wäre?

Andere Einzelheiten in dem zweiten dieser gleich nach der vermutlichen Rückkehr verfaßten Schauspielen bestätigen diesen Eindruck. In der Einleitung zur Widerspenstigen heißt es, wo der Lord dem Schlau vorschlägt, ihm Gemälde zu zeigen:

Wir zeigen So dir, wie sie noch Jungfrau,
Und wie sie ward getäuscht und überrascht;
Gemalt so lebhaft, wie die Tat geschah.

Diese Zeilen machen, wie Elze mit Recht gesagt hat, den Eindruck, daß Shakespeare Corregios berühmtes Gemälde „Jupiter und Io“ gesehen habe. Das ist auch sehr wohl möglich, falls er zu der angegebenen Zeit Norditalien besucht hat, denn von 1585 bis 1600 befand sich dieses Gemälde in dem Palaste des Bildhauers Leoni zu Milano und wurde von den Reisenden zu dieser Zeit stets aufgesucht. Bedenkt man ferner, daß Shakespeares zahlreiche Schilderungen von Seereisen, Stürmen auf dem Meere, den Qualen der Seekrankheit usw., seine Gleichnisse und Wendungen über den Proviant und die Trachten zur See*) auf eine von ihm selbst unternommene, längere Seereise hindeuten, so ist unstreitig eine überwiegende Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß er Italien nicht bloß aus mündlichen Mitteilungen und aus Büchern gekannt hat.

Sicher ist die Sache gleichwohl durchaus nicht. In seinen italienischen Bildern fehlen zuweilen auf eine auffallende Weise

*) Perikles, der Sturm, Cymbeline (I, 7). Wie es euch gefällt (II, 7). Hamlet (V, 2).

Züge, die ein Kenner schwerlich übergehen würde. So erwähnt er in seiner Schilderung von Venedig niemals Gondeln, sondern läßt die Personen von Straßen und Spaziergängen sprechen wie in jeder anderen Stadt. Und es entsteht natürlicherweise beim Leser eine gewisse Unsicherheit, wenn er sieht, wie die Gelehrten jede scheinbare Unwissenheit bei Shakespeare zu einem Beweis für seine rein außerordentlichen Kenntnisse gemacht haben.

Kraft dieses Willens, überall bei Shakespeare einen Vorzug zu finden, wo er sich eine Blöße zu geben scheint, würde man beweisen können, daß er in Italien gewesen wäre, ehe er überhaupt begann, Schauspiele zu schreiben. In den beiden Edelleuten von Verona heißt es, Valentin solle sich in Verona einschiffen, um nach Milano zu fahren. Das scheint einen Mangel an Kenntnis der Geographie Italiens zu verraten. Karl Elze hat indessen gefunden, daß Verona und Milano im 16. Jahrhundert wirklich durch einen Kanal miteinander verbunden waren. In Romeo und Julia fragt die Heldin den Lorenzo, ob sie zur „Abendmesse“ wiederkommen solle. *) Das klingt sonderbar, da die katholische Kirche keine Abendmessen kennt, was Shakespeare doch wohl wissen mußte.

R. Simpson hat indessen entdeckt, daß es zu jener Zeit wirklich Abendmessen gab, und daß diese besonders in Verona gebräuchlich waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare ebensowenig diese Verhältnisse gekannt, wie den Umstand, daß Böhmen um das Jahr 1270 Provinzen besaß, die am adriatischen Meere lagen, so daß er im Wintermärchen unbeschadet seines geographischen Gewissens die Seereise nach der böhmischen Küste von Greene übernehmen konnte.

Man ist allzu eifrig gewesen, jede Einzelheit in Shakespeares Angaben über italienische Verhältnisse bestätigt zu finden. Man hat, wie Knight, unfritisch behauptet, the Sagittary, wohin Othello die entführte Desdemona bringt, sei die Amtswohnung des venetianischen Oberbefehlshabers im Arsenal zu Venedig gewesen, in der die Figur eines Bogenschützen als Zierde gestanden habe — bis es klar gestellt wurde, daß der Oberbefehlshaber niemals eine Wohnung im Arsenal besessen und daß dort ebensowenig jemals

*) or shall I come again at evening mass?

eine Schützenfigur existiert hat. Man hat sich, wie Elze, unkritisch in Entzücken über Shakespeares vermeintlich wunderbar treffende Charakteristik von Giulio Romano verloren (Wintermärchen V, 2): „Der treffliche italienische Meister Giulio Romano, der, wenn er Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen ist er ihr Afte“; denn Shakespeare hat hier einfach einen Künstler, dessen berühmten Namen er kannte, mit den Eigenschaften ausgestattet, die ihm, wie wir schon früher gesehen haben, in der bildenden Kunst als die höchsten erschienen. Giulio Romano mit seiner Noheit und mit seiner Außerlichkeit hätte unmöglich seine Bewunderung erregen können, wenn er ihm bekannt gewesen wäre; daß er ihn aber nicht gekannt hat, ergibt sich ganz augenscheinlich daraus, daß Shakespeare ihn zu einem Bildhauer gemacht und als solchen, nicht als Maler, gepriesen hat.

Wenn Elze gegenüber dieser Tatsache zu einer bei Vasari angeführten, lateinischen Grabchrift über Romano seine Zuflucht nimmt, die von „gemeißelten und gemalten Gestalten (*corpora sculpta pictaque*) spricht, und darin wieder ein Zeugnis für Shakespeares Allwissenheit findet, da er also auch um Romanos Bildhauerarbeiten gewußt habe, von denen sonst niemand etwas gesehen oder gehört hat, so beweist das nur aufs neue, daß die kritische Leidenschaft für die Größe eines Verstorbenen ebenso irreleitend wirken kann wie der unkritische Unwille gegen ihn.

XVII.

Mit dem dreißigsten Lebensjahre pflegt sich, auch bei den Persönlichkeiten, die zur Selbstvertiefung veranlagt sind, der Blick des Mannes nach außen zu wenden. Als Shakespeare sich diesem Alter nähert, beginnt er sich ernstlich mit Geschichte zu beschäftigen, Chroniken zu lesen und eine ganze Reihe von historischen Schauspielen zu entwerfen und auszuarbeiten. Es waren nun einige Jahre verflossen, seitdem er die alten Dramen über Heinrich VI. aufgefrischt und verbessert hatte; diese Beschäftigung hatte sein Interesse für historische Menschen und historische Nemesis erregt und befördert. Nachdem er der guten Laune, der Lyrik und Erotik seiner Jugend in lyrischen und dramatischen Schöpfungen einen

bunt wechselnden Ausdruck gegeben hatte, richtete sich sein Blick wieder auf die Geschichte Englands. Er folgt hier nicht nur einem Rufe als Dichter, sondern auch als Patriot.

Wir besitzen im ganzen zehn Schauspiele von Shakespeare über englische Geschichte, und zwar vier über den Kampf des Hauses Lancaster gegen den Thron, dessen Besteigen des Thrones und dessen Triumph (Richard II., Heinrich IV., erster und zweiter Teil, und Heinrich V.), vier über den Empörungsggeist des Hauses York, dessen Überwindung des Hauses Lancaster und dessen blutige Regierung (Heinrich VI. in drei Teilen und Richard III.) und zwei, die außer der Reihe stehen, König Johann, der dieser Zeitfolge vorangeht, und Heinrich VIII., der den Schluß bildet.

Die Reihenfolge, in der diese Arbeiten entstehen, hat indessen gar nichts mit der historischen Ordnung zu tun, die daher auch kein Interesse für uns hat. Merkwürdig ist es indessen, daß diese Schauspiele (mit alleiniger Ausnahme des weit späteren Heinrich VIII.) sämtlich im Laufe von zehn Jahren geschaffen wurden, und zwar in jenem Jahrzehnt, wo Englands Nationalgefühl zum Durchbruch gelangte und englischer Stolz seinen Höhepunkt erreichte. Diese englischen „Historien“ sind übrigens von höchst verschiedenem Werte und können keineswegs zusammen behandelt werden.

Heinrich VI. war eine Anfängerarbeit und eine Bearbeitung gewesen. Nun um das Jahr 1594 macht sich Shakespeare an Richard II., und wir sehen in diesem seinem ersten selbständigen, historischen Dichterwerke seine Originalität noch im Kampfe mit seinem Nachahmungsdrange.

Es existierten ältere Schauspiele über Richard II., aber Shakespeare scheint aus diesen nichts haben lernen können. Das Vorbild, das er vor Augen gehabt hat, ist Marlowes beste Tragödie: Eduard II. Shakespeares Drama ist jedoch mehr als eine geistreiche Studie nach Marlowe; es hat nicht bloß eine mehr abgeschlossene Handlung, eine bessere Komposition, sondern es übertrifft jenes in hohem Grade durch das saftige, üppige Leben des Stils; Marlowes Stil ermüdet durch seine ernsthafte Trockenheit. Swinburne hat Shakespeare keine Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn er die Charakterzeichnung bei Marlowe höher stellt als die in Richard II.

Die krankhafte, naturwidrige Leidenschaft des Königs für seinen Liebling Gavestone nimmt in Marlowes Drama die ganze erste Hälfte ein; jede Replik, die Eduard hat, drückt entweder seine Trauer über Gavestones Verbannung und seinen Wunsch aus, daß er zurückkehren möge, oder sie besteht aus glühenden Freudeausbrüchen über das erste und zweite Wiedersehen. Die Leidenschaft für Gavestone bringt Eduard dahin, daß er Unwillen gegen seine Königin hegt, die Lords verabscheut, die aus aristokratischem Hochmut seinen ursprünglich aus geringem Stand entsprossenen Liebling hassen, und lieber alles aufs Spiel setzt, als daß er sich von dem ihm so Theuren und seiner Umgebung so Verhassten trennt. Die halb erotische Farbe, die diese Leidenschaft hat, macht dem Zuschauer die Person des Königs unschmackhaft und beraubt ihn der Theilnahme, die der Dichter am Schlusse des Stückes zu erwecken wünscht.

Denn im vierten und fünften Aufzuge des Dramas hat Eduard, so schwach und veränderlich er auch ist, ganz und gar Marlowes Sympathie. Es liegt hier auch etwas Rührendes in seiner Verlassenheit, seiner Trauer und seinem selbstquälerischen Grübeln. Die Kränkung, sagt er, die der gemeine Mann erleidet, ist bald geheilt; anders aber ist es mit der des Königs: Wenn der Hirsch getroffen ist, so sucht er eine Pflanze, die die Wunde schließen kann; wenn der königliche Löwe blutet, so reißt er mit rasender Tzage die Wunde noch mehr auf. — Das Gleichnis ist nicht treffend richtig wie die Gleichnisse Shakespeares, aber es bezeichnet das, was Marlowes König ausgedrückt haben will. Hier und da erinnert er an Heinrich VI. Das Verhältnis seiner Königin zu Mortimer gleicht dem Verhältnis zwischen Margarete und Suffolk. Die Thronentsagungszone, wo der König sich zuerst auf das Bestimmteste weigert, die Krone niederzulegen, dann notgedrungen seine Einwilligung gibt, ist das Muster, wonach Shakespeare die entsprechende Szene in seinem Richard II. gebildet hat. In der Mordzone dagegen treffen wir bei Marlowe einen rücksichtslosen Naturalismus im Ausmalen und in der Darstellung der Tortur, die man den König durchmachen läßt, einen unerlöschroenen Effekt in der Schilderung der Gegensätze zwischen dem Hochsinn, der Angst und der Dankbarkeit des Königs auf der einen Seite und der Heuchelei und Grausamkeit der Mörder auf der

anderen Seite, den Shakespeare mit seinem milderen Naturell und seinem beinahe modernen Takt verschmäh't hat. Zwar hat Shakespeare noch häufig rohe Züge, daß z. B. der abgehauene Kopf einer Person, die eben die Bühne verlassen hat, hereingebracht wird. Aber niemals würde er vor unseren Augen einen Mord so geschehen lassen, daß man, wie hier, den König auf ein Rissen wirft, einen Tisch über ihn wälzt und darauf trampelt, bis er zerquetscht ist.

Marlowes härtere Natur offenbart sich in solchen Einzelheiten, wie denn auch etwas von seinem eigenen wilden und leidenschaftlichen Wesen auf die mit sicherer Hand gezeichneten Nebenpersonen des Stückes, die gewalttätigen Barone mit dem jüngeren Mortimer an ihrer Spitze, übertragen ist. Die Zeit lag ja noch nicht fern, da der Mord bei einem Drama durchaus verlangt wurde. Bei Wilson (einem von Lord Leicesters Schauspielern) wurde im Jahre 1581 ein Stück bestellt, das nicht nur originell und ergötzlich sein, sondern auch allerlei Mord, Unsitlichkeit und Räuberei enthalten sollte (all sorts of murders, immorality and robberies).

Shakespeares Richard II. gehört zwar zu denen von seinen Schauspielen, die auf der Bühne niemals recht festen Fuß gefaßt haben; der rein politische Inhalt und der Mangel an weiblichen Charakteren tragen die Hauptschuld daran; aber es ist als sein erster Versuch in selbständiger, historischer Dichtung von großem Interesse und steht hoch über dem Drama, das dabei als Vorbild gedient hat.

Das Stück hält sich ziemlich genau an die Geschichte, wie sie dem Dichter in Holinsheeds Chronik überliefert war. Ungeschichtlich ist die Person der Königin, die Shakespeare augenscheinlich deshalb hinzugedichtet hat, um eine weibliche Gestalt im Drama zu haben, um durch die Anhänglichkeit, die eine Frau Richard entgegenbringt, die Gemüther für ihn zu stimmen und um durch ihre Trennung von ihm, als er ins Gefängnis geführt wird, die Herzen zu rühren. Isabella von Frankreich war 1398, da das Stück beginnt, nicht zehn Jahre alt und wurde zwei Jahre vorher mit ihm vermählt. Seine Absetzung und sein Tod erfolgten sehr bald.

Shakespeare hat keinen Fingerzeig gegeben, um dem Zuschauer das Verständnis der Charaktere zu erleichtern. Ihre Handlungs-

weise überrascht oft. Aber Swinburne hat Shakespeare großes Unrecht getan, wenn er aus diesem Grunde Marlowe auf Kosten Shakespeares lobt, indem er in den Nebenpersonen des Marloweschen Dramas Männer aus einem Stücke sieht, während er dagegen eine Persönlichkeit wie Shakespeares York zu den unklaren Figuren rechnet. Mag auch in der Einleitungsszene etwas Unklares an Norfolks Gestalt haften, damit aber hört die Unklarheit bei Shakespeare auf. York ist haltungslos, wankelmütig, sich selbst widersprechend, zusammengesetzt und unzusammenhängend, aber keineswegs unklar. Erst tadelt York den König wegen seiner Fehler, dann nimmt er einen sehr großen Vertrauensposten von ihm an, dann täuscht er das Vertrauen des Königs, während er gleichzeitig den Empörer Bolingbroke mit Vorwürfen überhäuft, dann bewundert er die Größe des Königs in seinem Falle, worauf er die Thronentsagung desselben Königs erzwingt, um schließlich in tugendhaftem Zorn über die Pläne seines Sohnes gegen den neuen Herrscher zu letzterem hinzustürzen, ihm seine Treue zu bezeugen und das Blut seines eigenen Sohnes von ihm zu verlangen. Es liegt eine tiefe, politische Bitterkeit und frühzeitig gewonnene politische Erfahrung in dieser Schilderung. Shakespeare muß den ihm zunächst liegenden Teil der Geschichte Englands, die Umschläge und Umwälzungen unter Marys und Elisabeths Regierungen mit großer Aufmerksamkeit studiert haben, um einen so lebhaften Eindruck von dem Jammer der politischen Wandelbarkeit bekommen zu haben, wie er ihn hier dramatisch dargestellt hat.

Die königstreue aber noch mehr patriotische Persönlichkeit des alten Gaunt gibt Shakespeare die erste Veranlassung, seine Freude über England und seinen Stolz, daß er ein Engländer ist, an den Tag zu legen. Der sterbende Gaunt erhebt sich in seinem Schmerze zu der reinsten Lyrik in den Ausbrüchen seines patriotisch liebevollen Kammers über Richards Schalten und Walten mit dem Lande. Und jeder Vergleich mit Marlowe fällt fort, wo hier Shakespeares eigener Ton zum Durchbruch gelangt, wo das Ohr deutlich vernimmt, wie sich dieses Pathos, das selbstbeherrschte Gewalt, Gleichgewicht unter Unruhe, aber doch Gleichgewicht ist, über Marlowes wilden, hochtrabenden Stil empor schwingt. Die donnernde Rede des alten Gaunt an den König, weil dieser englisches Land

verpfändet hat, durchflingt all das patriotische Selbstgefühl des jungen Englands zu Elisabeths Zeit:

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies;
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Anstreckung und Hand des Kriegs zu trogen;
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus verteidigt
Vor weniger beglückter Länder Neid;
Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England,
Die Umm', der schwangre Schoß erhabner Fürsten,
Fürchtbar durch ihr Geschlecht, hoch von Geburt,

.....
Dies teure, teure Land so teurer Seelen
Durch seinen Ruf in aller Welt so teuer:
Ist nun in Pacht, — ich sterbe, da ich's sage, —
Gleich einem Landgut oder Meierhof.
Ja, England, ins glorreiche Meer gefaßt,
Des Felsstrand schlägt zurück neid'sche Belagerung
Des wässrigen Neptun, umgibt nun Schmach
Durch Tintenflecks' und faule Pergamente.
England, das andere obzusiegen pflegte,
Hat schmäzlich über sich nun Sieg erlangt.
O, wick das Urgerniß mit meinem Leben,
Wie glücklich wäre dann mein naher Tod!

Das ist wahrlich das Gebrüll des jungen Löwen, Shakespeares eigener Ton in seinem Pathos.

Doch auf die Ausführung der Hauptperson hat der Dichter seine gesammelte Kraft verwandt, und es ist ihm gelungen, ein reiches, vielseitiges Bild von dem entarteten aber interessanten Sohne des schwarzen Prinzen zu geben. Als Hauptperson in einer Tragödie hat Richard indessen genau denselben Grundfehler, wie Marlowes Eduard. Er zeigt sich dem Zuschauer in der ersten Hälfte des Stückes so abstoßend, daß er diesen Eindruck durch seine spätere Haltung nicht auszulöschen vermag. Richard hat nicht nur, ehe die Handlung des Schauspiels beginnt, so gedankenlose und politisch unverantwortliche Dinge begangen, daß ihm dadurch der Stempel der Unfähigkeit aufgedrückt ist, die Macht, die er inne hat, aus-

zuüben, sondern er tritt aus dem sterbenden Gaunt gegenüber mit einer Roheit und nach seinem Hinscheiden mit einer Raubbegierde von so niedriger und verächtlicher Art auf, daß er sich nicht mehr, wie er es tut, auf das Recht berufen kann. Freilich ist das Recht, als dessen Vertreter er sich fühlt, ein anderes als das gewöhnliche, irdische, dem er Hohn spricht. Er ist von seiner Unverletzlichkeit als König von Gottes Gnaden dogmatisch, religiös überzeugt. Da aber diese Überzeugung in seinen glücklichen Tagen niemals irgend eine Vorstellung von den Pflichten gegen die Krone, die er trägt, bei ihm erzeugt hat, so hat sie nicht die Fähigkeit, den Leser so zu ergreifen, wie es für die Gesamtwirkung des Stückes wünschenswert wäre.

Man verspürt den Anfänger in der Art und Weise, wie Shakespeare hier Begebenheiten und Personen für sich sprechen läßt, ohne den Versuch zu machen, sie unter einen Hauptgesichtspunkt zu bringen. Er verbirgt sich allzusehr hinter seinem Werke. Wie kein Schimmer von Humor in dem Stücke zu entdecken ist, so auch kein über dem Ganzen schwebender leitender, stilistischer Wille.

Erst von dem Augenblicke an, als Richards Macht im Rückschritte begriffen ist, wird er als seelische Erscheinung interessant. Er ist, wie so viele schwache Menschen, abwechselnd verzagt und übermütig. Höchst bezeichnend antwortet er an einer Stelle auf die Aufforderung, die Krone niederzulegen: Ja — Nein, Nein — Ja. Gerade das ist sein Wesen. Aber im Unglücke tut sich bei seiner stark dichterischen Veranlagung eine grübelnde Alder in ihm auf. Er zeigt sich zuweilen tiefsinnig bis zur Spitzfindigkeit, zuweilen phantastisch überspannt bis zum krankhaften Aberglauben (in der dritten Szene des dritten Aufzugs). Bald grübelt er melancholisch, wie später Hamlet:

Von Troste rede niemand;
 Von Gräbern spricht, von Würmern, Leichensteinen;
 Macht zum Papier den Staub, und auf den Busen
 Der Erde schreib ein regnicht Auge Jammer.
 Vollzieher wählt und spricht von Testamenten

Ums Himmelswillen, laßt uns nieder sitzen
 Zu Trauermären von der Kön'ge Tod:

Wie die entsezt sind, die im Krieg erschlagen,
 Die von Entthronter Geistern heimgesucht,
 Im Schlaf erwürgt, von ihren Frau'n vergiftet,
 Ermordet alle: denn im hohlen Zirkel,
 Der eines Königs sterblich Haupt umgibt,
 Hält seinen Hof der Tod; da sitzt der Schalksnarr,
 Höhnt seinen Staat und grinst zu seinem Pomp,
 Läßt ihn ein Weilchen, einen kleinen Auftritt
 Den Herrscher spielen

Während dieser mutlosen Stimmungen, wo Richard geistreich wird, wo er seinen Witze spielen läßt, weiß er sehr wohl, daß ein König nur ein Mensch ist wie jeder andere:

Ihr irret euch die ganze Zeit in mir:
 Wie ihr leb' ich von Brot, ich fühle Mangel,
 Ich schmecke Kummer und bedarf der Freude.
 So unterworfen, kann ich König sein?

Aber zu anderen Zeiten, wenn der Größenwahn und die monarchische Überzeugung ihn beherrschen, redet er eine ganz andere Sprache (III, 2):

Nicht alle Flut im wüsten Meere kann
 Den Balsam vom gesalbten König waschen:
 Der Odem ird'scher Männer kann des Herrn
 Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen:
 Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
 Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
 Hat Gott für seinen Richard einen Engel
 In Himmelsfold

So spricht der König auch (III, 4) bei der ersten Zusammenkunft mit dem siegreichen Heinrich von Hereford, dem er sich kurz darauf unterwirft:

So wißt doch, der allmächt'ge Gott, mein Herr,
 Hält in den Wolken Musterung von Scharen
 Der Pestilenz, uns beizustehn; die werden
 Noch ungeborne Kinder derer treffen,
 Die an mein Haupt Vasallenhänd' erheben
 Und meiner Krone Herrlichkeit bedrohn.

Ein König wie Friedrich Wilhelm IV. von Preußen hat einige hundert Jahre nach Richard dieselbe Mischung von Geist, Religiosität, Verzagttheit, monarchischem Selbstgefühl und deklamatorischer Neigung an den Tag gelegt.

Im vierten und fünften Aufzuge erheben Richard und die Kunst des Dichters sich zu der größten Höhe. Die Szene, wo der allein treu gebliebene Stallknecht den gefallenen König im Gefängnis besucht, ist von ergreifender Schönheit. Nichts kann stärker wirken, als die Schilderung, wie eben dasselbe arabische Pferd, das Richards Lieblingspferd war, nun Heinrich von Lancaster bei seinem Einzuge in London getragen habe und so stolz auf seinen neuen Reiter einhergeschritten sei, „als wär' die Erd' ihm zu gering“. Der Berberschimmel bildet hier das große, einfache Symbol für die Haltung aller derer, die der gestürzte König in seinem Solde hatte.

Die Thronentsagungsszene ist bewunderungswürdig durch das Zartgefühl und die Phantasie, die Richard hier an den Tag legt. Als Heinrich und Richard beide zugleich die Krone festhalten, hat Richard eine der schönsten Repliken, die Shakespeare geschrieben hat:

Nun ist die goldne Kron' ein tiefer Brunn
Mit zweien Eimern, die einander füllen,
Der leere immer tanzend in der Luft,
Der andre unten, ungesehn, voll Wasser:
Der Eimer unten, tränenvoll, bin ich,
Mein Leiden trink' ich, und erhöhe dich.

Diese Szene ist, wie schon angedeutet, geradezu eine Nachahmung der Thronentsagungsszene bei Marlowe. Als einer der Barone bei Shakespeare den entthronten König mit dem Worte: Herr! anredet, antwortet dieser: Nicht dein Herr (No lord of thine!). Bei Marlowe lautet die Replik beinahe ebenso: Nenn mich nicht Herr! (Call me not lord!). Diese Szene von Shakespeare hat übrigens ihre Geschichte. Die Elisabethsche Zensur verbot, sie zu drucken, und sie findet sich erst in der vierten Quartausgabe des Stückes aus dem Jahre 1608. *) Dieses Verbot fand seine Be-

*) Der Titel lautet hier: The Tragedie of King Richard the Second: with new additions of the Parliament Sceane, and the deposing of King Richard. As it hath been lately acted by the Kinges Maiesties Seruantes, at the Globe. By William Shake-speare. At London. Printed by W. W. For Mathew Law, and are to be sold at his shop in Paules Church-yard, at the Signe of the Foxe. 1608.

gründung darin, daß Elisabeth, so wunderbar das klingen mag, oft mit Richard II. verglichen wurde. Das Verbot spricht auch dafür, daß die Tragödie, die nach Ausweis der Gerichtsverhandlungen gegen Essex im Jahre 1601 am Vorabend des Aufstands auf Veranlassung der Anführer von der Truppe des Lord Kammerherrn im Globetheater aufgeführt wurde, Shakespeares Richard II. gewesen ist (und nicht, wie andere vermutet haben, eines der früheren Dramen über diesen König). Der Umstand, daß die Schauspieler es bei dieser Gelegenheit ein altes Stück nennen, das schon „außer Gebrauch gekommen sei“, bedeutet nichts, da nach den damaligen Vorstellungen ein Drama aus den Jahren 1593—1594 bis 1601 schon alt wurde; auch das hat nichts zu bedeuten, daß der König am Schlusse des Schauspiels mit Sympathie behandelt ist. Sein Unrecht auf dem Gebiete, wo er mit Elisabeth verglichen werden konnte, ist keinem Zweifel unterworfen; Heinrich von Hereford erscheint schließlich als der Träger von Englands Zukunft, und das war für die wenig empfindsamen Nerven der damaligen Zeit genug. Er, der bald eine der Hauptpersonen in den kommenden Shakespeare'schen Dramen werden sollte, ist hier schon ausgerüstet mit allen Usurpator- und Herrschereigenschaften: Scharfsinn, Klarheit, Verstellungskunst, Fähigkeit, die Volksgunst zu gewinnen, und Fähigkeit, entschlossen zu handeln.

In einer einzelnen Replik (V, 3) entwickelt der spätere Heinrich IV. hier schon ein Bild von seinem wilden Sohne, dem Helden Shakespeare: er verbringe seine Zeit in Londons Trinkstuben mit zügellosen Zechbrüdern, die hie und da sogar auf den Landstraßen die Reisenden ausplünderten, gebe aber trotz seiner Verwegenheit und Frechheit doch einen Schimmer von Hoffnung auf eine edlere Zukunft.

XVIII.

Um das Jahr 1594—1595 kehrt Shakespeare zu dem Stoff zurück, den er bei seiner Bearbeitung des zweiten und dritten Teils von Heinrich VI. unter Händen gehabt hatte; er verweilt aufs neue bei Richard von Yorks so sicher angelegtem Charakter, und wie er bei Richard II. der Spur Marlowes folgte, so vertieft er sich nun ganz in eine Marlowesche Gestalt, doch nur,

um sie mit seiner eigenen Energie auszuführen und auf ihr die erste historische Tragödie seiner Feder mit abgerundet dramatischer Handlung aufzubauen. Die früheren, historischen Schauspiele waren noch zur Hälfte epische Geschichte. Dieses ist ein reines Drama, es gehörte bald zu den beliebtesten und wirkungsvollsten Stücken des Theaters und hat sich der Erinnerung aller Menschen durch den monumentalen Charakter der Hauptperson eingeprägt.

Die Veranlassung, daß Shakespeare gerade jetzt diesen Gegenstand vornahm, war wahrscheinlich die, daß im Jahre 1594 ein älteres, wertloses Schauspiel *The True Tragedy of Richard III.* im Drucke erschienen war und zwar wahrscheinlich wegen des durch die Aufführung von Heinrich VI. für den Helden dieses Stückes aufs neue hervorgerufenen Interesses.

Es ist unmöglich, Shakespeares Stück ganz genau zu datieren. Wie die älteste Quartausgabe von *Richard II.* erst am 29. August 1597 in das Register der Buchhändler eingeschrieben wurde, so geschah das mit der ältesten Ausgabe von *Richard III.* erst am 20. Oktober desselben Jahres. Es ist aber keinem Zweifel unterworfen, daß es in seiner ersten Gestalt viel älter ist; die Ungleichartigkeit seines Stils deutet darauf hin, daß Shakespeare es schon vor der ersten Drucklegung umgearbeitet hat, und zwischen der Quartausgabe und der ersten Folioausgabe hat eine durchgreifende Umarbeitung stattgefunden. John Weever meint augenscheinlich dieses Drama, wenn er (schon im Jahre 1595) in dem Gedichte *Ad Gulielmum Shakespeare* als letzte der Shakespeareschen Gestalten, die er rühmt, Richard namhaft macht. *)

Dem alten Drama über *Richard III.* entnahm Shakespeare nichts oder genauer vielleicht die Hälfte von drei oder vier Versen in der ersten Szene des zweiten Aufzugs. Er folgte überall der Chronik von Holinshead, die dieser wörtlich von Hall abgeschrieben hat, der wiederum die Geschichte Richards III. von Thomas More nur übersehte. Wir können sogar erkennen, welche Ausgabe von Holinshead Shakespeare benutzt hat; denn er hat einen Schreib-

*) Diese Zeile lautet mit dem Fehler *Romea* statt *Romeo*:

Romea-Richard; more, whose names I know not.

oder Druckfehler dieser Ausgabe kopiert. Aufzug V, Szene III, Zeile 324 steht:

Long kept in Bretagne at our mothers cost

anstatt brothers. Sogar in der deutschen Übersetzung ist der Fehler beibehalten:

Wer führt sie als ein kahler Bursch', seit lange
Von unsrer Mutter in Bretagn' ernährt?

Der Text von Richard III. verursacht Shakespeares Herausgebern keine geringen Schwierigkeiten. Denn weder die erste Quartausgabe noch die bedeutend verbesserte Folioausgabe sind frei von groben und verwirrenden Fehlern. Die Veranstalter der sogenannten Cambridgeausgabe haben versucht, beide Shakespearesche Texte aus schlechten Abschriften der originalen Manuskripte herzuleiten. Darin würde insofern nichts Auffälliges liegen, als die eigenen Handschriften des Dichters durch die beständige Benutzung seitens des Souffleurs und des Regisseurs schnell so abgegriffen waren, daß bald das eine, bald das andere Blatt durch eine neue Abschrift ersetzt werden mußte. Übrigens haben diese Herausgeber gewiß den vermehrten und verbesserten Text der ersten Folioausgabe unterschätzt. In einer vortrefflichen Abhandlung hat James Spedding nachgewiesen, daß die Veränderungen, die hier als zufällig und willkürlich, also nicht vom Dichter selbst bewerkstelligt, erscheinen, sich bald durch sein Streben, die Versform zu verbessern, bald durch seine Sorgfalt, eine Wiederholung derselben Worte zu vermeiden, bald durch seinen Eifer, veraltete Ausdrücke und Wendungen zu entfernen, erklären lassen. (The new Shakespeare-Society's Transactions 1875—1876, 1—119.)

Jeder, der mit Shakespeare erzogen ist, hat in seiner ersten Jugend verwundert bei Richard, diesem Teufel in Menschengestalt, verweilt, hat staunend die Ausbrüche seiner wilden Kraft verfolgt, wenn er von Mord zu Mord schreitet, wenn er durch Lügen und Heuchelei zu neuen Missetaten waltet, wenn er Königsmörder, Brudermörder, Tyrann, Mörder seiner Frau und seiner Verbündeten wird, bis er — obgleich mit Blut und Lügen besudelt — mit unbeugjamer Größe das unsterbliche Wort ausruft: Ein Pferd! Ein Pferd! . . .

Als F. L. Heiberg sich weigerte, Richard III. auf dem königlichen Theater in Kopenhagen aufführen zu lassen, sprach er seinen Zweifel darüber aus, ob „wir uns jemals daran gewöhnen können, Melpomenes Dolch in ein Schlachtmesser verwandelt zu sehen“, und er, wie viele vor und nach ihm, nahm Anstoß an Richards Wort in seinem ersten Monologe, daß er beschlossen habe, ein Schurke zu sein.*) Er bezweifelte, daß diese Wendung psychologisch richtig sei — und darin hatte er recht — aber der Monolog ist ja schon eine nicht wirklichkeitsstreue Entwicklung stiller Gedanken durch Worte, und mit einem Nuancenunterschied im Ausdrucke ließ dieser Gedanke sich wohl verteidigen. Richard will ja nicht sagen, das er beschlossen habe, das zu sein, was in seinen eigenen Augen nicht berechtigt sei, er macht nur mit bitterer Ironie geltend: da er nicht als Liebhaber der schönen, beredten Zeit, in der er lebe, seine Menschenrolle spielen könne, so wolle er als Schurke auftreten und seinem Hasse gegen ihre leeren Freuden freien Lauf lassen.

Es liegt in dieser Äußerung eine programmartige Offenherzigkeit, die überrascht; Richard steht hier naiv als Prologus da, der den Inhalt der Tragödie vorhervorkündigt. Es scheint beinahe, als ob Shakespeare sich hier von vornherein gegen die Beschuldigung der Unklarheit hätte sichern wollen, die wahrscheinlich gegen seinen Richard II. erhoben wurde. Man muß aber wohl bedenken, daß gewaltklüsterne Menschen zu seiner Zeit weniger zusammengesetzt waren als heutzutage, und daß er obendrein hier keineswegs einen seiner Zeitgenossen schildern wollte, sondern eine Persönlichkeit, die seiner Phantasie als ein historisches Monstrum vor schwebte, von dem sein Zeitalter durch mehr als ein Jahrhundert getrennt war. Sein Richard ist wie ein altes Porträt aus der Zeit, da in den Köpfen gefährlicher wie auch edler Menschen ein einfacherer Stil vorherrschend war, und da es bei bedeutenden Männern noch so kräftige Nacken gab, wie man sie späterhin nur bei wilden Häuptlingen in fernen Weltteilen würde antreffen können.

Gestalten wie dieser Richard werden von denen angegriffen, die in Shakespeare keinen Psychologen von Rang erblicken. Aber

*) I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.

Shakespeare war kein Detailmaler. Ein psychologisches Detailgemälde, wie wir es in unseren Tagen bei Dostojewski haben entstehen sehen, war nicht seine Sache, wenngleich er es verstand, das seelisch Mannigfaltige darzustellen; das hat er im Hamlet bewiesen. Nur schafft er diese Mannigfaltigkeit nicht durch Ausfaserung, sondern indem er den Eindruck einer inneren Unendlichkeit des Individuums hervorruft. Er hat augenscheinlich in seinem Zeitalter nur ausnahmsweise erfahren, wie Umstände, Erlebnisse, wechselnde Lebensverhältnisse die Persönlichkeiten so zuschleifen, daß sie in Facetten spielen. Hamlet, der in gewissen Beziehungen einzig ist, ausgenommen, haben seine Männergestalten zwar Ecken, aber keine Facetten.

Man betrachte diesen Richard. Shakespeare baut ihn aus wenigen einfachen Grundeigenschaften auf: der Mißgestalt, dem mächtigen Bewußtsein geistiger Überlegenheit und der Herrschsucht. Sein ganzes Wesen läßt sich auf diese einfachen Elemente zurückführen.

Er ist tapfer aus Selbstgefühl, zum Schein verliebt aus Machtbrunst, listig und verlogen, Komödiant und Bluthund, so grausam wie heuchlerisch — und das alles, um zu der Alleinherrschaft, die er sich als Ziel gesetzt hat, zu gelangen.

Shakespeare fand in Holinsheds Chronik gewisse Grundzüge: Richard war mit Zähnen geboren; er konnte beißen, ehe er zu lächeln vermochte. Er war häßlich; die eine seiner Schultern war höher als die andere. Er war boshaft und witzig; er war ein tapferer, freigebiger Heerführer; er war geheimnisvoll; er war falsch und heuchlerisch aus Ehrgeiz, grausam aus Politik.

Shakespeare vereinfacht und übertreibt — wie jeder Künstler es tut. Delacroix hat das seine Wort gesprochen: *L'art, c'est l'exagération à propos.*

Der Richard der Tragödie ist ein Krüppel; er ist klein und schief, er ist bucklig und hat einen verdorrten Arm.

Er täuscht sich nicht über sein Aussehen wie andere Krüppel, hält sich nicht für schön, wird auch von Ertöchteren nicht geliebt, was doch bei manchen anderen Krüppeln vorkommt, denen gegenüber das Weib durch seinen Mitleidsinstinkt zur Liebe getrieben wird.

Nein, Richard fühlt sich als der von der Natur Mißhandelte, der von Geburt an Unrecht erlitten hat und trotz seines starken und strebsamen Geistes als ein Auswurf aufgewachsen ist. Er hat von Anfang an die Liebe seiner Mutter entbehren und den Spott seiner Feinde erdulden müssen. Man hat lachend auf seinen Schatten hingewiesen. Die Hunde haben ihn angebellt, wenn er in seiner lahmen und unförmlichen Gestalt vorüberging. In diesem Äußeren wohnt eine gewaltlüsterne Seele. Zur Freude und zum Genuß sind ihm die Wege verschlossen. Aber er will herrschen; dazu ist er geschaffen. Die Macht ist ihm alles, ist seine fixe Idee; Macht allein kann ihn an den Menschen rächen, die er haßt oder verachtet oder sowohl haßt als verachtet. Er will, daß der Glanz der Krone das Haupt umstrahle, das auf diesem unförmlichen Körper sitzt. Er sieht ihren Goldglanz in der Ferne leuchten; viele, viele Leben stehen zwischen ihm und dem Ziele. Aber er weicht vor keiner Lüge, keinem Mord, keiner Falschheit, keiner Verrätere zurück, wenn er dem Ziel dadurch näher rückt.

In diesen Charakter verwandelt Shakespeare sich in seinem stillen Sinne. Der dramatische Dichter muß ja stets aus seiner eigenen Haut und in die eines anderen hineinschlüpfen können. Aber in späteren Zeiten sind mehrere der Größten vor dem rein Kriminellen als ihnen zu fern liegend zurückgeschauert. So Goethe. Seine unrecht handelnden Personen sind nur schwach wie Weislingen oder Clavigo; selbst sein Mephisto ist durchaus nicht böse. Shakespeare hat versucht, wie Richard zu fühlen. Wie ist er dabei zu Werke gegangen? Genau wie wir, wenn wir streben, eine andere Persönlichkeit z. B. Shakespeare selbst zu verstehen. Er dichtet sich in ihn hinein; das heißt, er schlägt ein Loch in die Gestalt, durch das er hineinkriecht, und dann ist und lebt er in ihr. Die Frage, die der Dichter sich stellt, ist ja immer die: wie würde ich fühlen und handeln, falls ich Prinz, Weib, siegreich, verlassen usw. wäre?

Shakespeare nimmt das Naturgebrechen als Ausgangspunkt; Richard ist der von der Natur Beeinträchtigte. Wie empfindet Shakespeare das, er, der im Besitze seiner gesunden Glieder und von der Natur über alle Maßen begünstigt war? Auch er war lange gedemütigt worden und hatte in elenden Verhältnissen gelebt, die seinen Anlagen und seinem Willen nicht entsprachen. Armut

ist auch ein Gebrechen, und der Schauspielerstand war eine Schmach, ein Höcker. Er war also leicht imstande, zu empfinden, was ein von der Natur Beeinträchtigter leidet. Allen durch zugefügte Demütigungen in ihm hervorgerufenen Stimmungen läßt er jetzt freien Spielraum, läßt sie anschwellen und über die Ufer steigen.

Demnächst findet sich bei Richard das Überlegenheitsgefühl und die daraus entspringende Macht- und Herrschbegierde. Das Bewußtsein seiner persönlichen Überlegenheit kann Shafespeare nicht gefehlt haben, und zur Herrschsucht trug er den Keim wenigstens als rudimentäres Organ in sich, wie das bei jedem Genie der Fall ist. Ehrgeizig muß er selbstverständlich gewesen sein, wenn auch nicht auf dieselbe Weise wie die Schauspieler und Dramatiker unseres Zeitalters, deren bloße Gaukelei als Kunst betrachtet wird, während seine Kunst von der großen Mehrzahl als Gaukelei betrachtet wurde; sein Künstlerselbstgefühl ist im Wachstum gehemmt worden; aber doch war Ehrgeiz in der Leidenschaft, die ihn in wenigen Jahren vom Schauspielergehilfen zum Theaterleiter emportrieb und ihn die größte schöpferische Fähigkeit seines Landes entfalten ließ, bis er alle Nebenbuhler in seinem Fache überstrahlte und von den vornehmsten und kunstverständigsten Männern hochgeschätzt wurde. Die Gesinnung, die ihn erfüllte, überträgt er auf den Lebenskreis der äußeren Herrschaft, und der seiner Seele innewohnende Trieb, der sich niemals aufhalten oder einhalten ließ, sondern ihn von einer geistigen Großtat zur anderen führte, so daß er ohne Ruh' und Rast das eine Werk nach dem anderen fertig hinter sich warf — dieser wütende Trieb mit seinem unvermeidlichen Egoismus, der ihn anspornte, als Jüngling seine Familie zu verlassen, als reifer Mann sich ohne empfindsames Mitleid mit seinen Schuldnern ein Vermögen zu sammeln und (*per fas et nefas*) seinen bescheidenen Adelsbrief zu erringen — läßt ihn einen Trieb zur Herrschermacht, der allen Rücksichten Trotz bietet und sie zu Boden schlägt, verstehen und empfinden. Und alle die anderen Eigenschaften (z. B. die Heuchelei, die in der Chronik die Haupteigenschaft war) macht er zu bloßen Mitteln im Dienste der Herrschsucht.

Man achte darauf, wie er diese zu individualisieren versteht. Sie ist ererbt. Im zweiten Teil von Heinrich VI. (III, 1) jagt Richards Vater, York:

Daß bleiche Furcht bei niedern Menschen hausen,
 Nicht einer königlichen Brust sich nah.
 Wie Frühlingschauer strömen die Gedanken,
 Und kein Gedanke, der nicht Würde denkt.

Gut, Edle, gut, ihr tut politisch klug dran,
 Mit einem Heer mich auf die Seit' zu schicken.
 Ich sorg', ihr wärmt nur die erstarrte Schlange.
 Die euch, gehegt am Busen, stechen wird.

Im dritten Teil von Heinrich VI. zeigt Richard sich als echter Sohn seines Vaters. Sein Bruder jagt nach Weibergunst; er selbst träumt nur von Königswürde. Wenn es keine Krone gäbe, die er erringen könnte, so hätte die Welt ihm keine Freuden zu bieten. Er sagt (III, 2):

Schwor Liebe mich doch ab im Mutterschoß:
 Und, daß ihr sanft Gesetz für mich nicht gälte,
 Bestach sie die gebrechliche Natur,
 Den Arm wie dürrn Strauch mir zu verschrumpfen,
 Dem Rücken einen neid'schen Berg zu türmen.
 Wo Häßlichkeit, den Körper höhrend, sitzt;
 Die Beine von ungleichem Maß zu formen;
 An jedem Teil mich ungestalt zu schaffen,
 Gleich wie ein Chaos oder Bärenjungeß,
 Daß, ungeleckt, der Mutter Spur nicht trägt.
 Und bin ich also wohl ein Mann zum Lieben?
 O schnöder Wahn, nur den Gedanken hegen!
 Weil dann die Erde keine Lust mir beut,
 Als herrschen, meistern, andre unterjochen,
 Die besser von Gestalt sind wie ich selbst,
 So sei's mein Himmel, von der Krone träumen.

Die Herrschsucht ist bei ihm ein inneres Leiden. Er gleicht, wie er sagt, einem im dorn'gen Wald Verirrten, der von den Dornen gerissen wird und diese wieder auseinanderreißt, der keinen Ausweg zur freien Luft erblickt, wenn er sich nicht mit der Art eine Bahn brechen kann. So leidet er wegen der Krone Englands. Darum will er, wie es im Monologe heißt, wie eine Rixe die Schiffer in den Abgrund locken, verschmitzter täuschen als Ulysses, die Farben wechseln wie ein Chamäleon und dahin gelangen, daß selbst Machiavelli von ihm lernen könne. (Dieser letzte Zug ist ein Anachronismus; denn Richard war schon seit fünfzig Jahren tot, als Der Fürst erschien.)

Wenn man mit solchen Gedanken ein Schurke ist, so ist er einer. Und Shakespeare hat der künstlerischen Wirkung wegen weit mehr Verbrechen auf Richards Haupt aufgetürmt, als er, geschichtlich nachweisbar, begangen hat; und zwar weil der Dichter, als er bei Holinshed von Richards Missetaten las, sich von dem Vorhandensein solcher Menschen überzeugt fühlte, wie seine Phantasie nun einen schuf. Er hat an das Dasein von Schurken geglaubt — ein Glaube, der heutzutage in der Regel einem Unglauben Platz gemacht hat, der allen Schurken ihre Arbeit in hohem Grade erleichtert. Er hat mehr als einen geschildert: Edmund in Lear, dessen uneheliche Geburt eine ähnliche Bedeutung für ihn hat wie die Mißgestalt für Richard, und den Großmeister der Bosheit, Iago im Othello.

Doch, lassen wir es fallen, dieses leere Schimpfwort „Schurke“, das Richard sich selber gibt. Shakespeare hat wahrscheinlich theoretisch an den freien Willen geglaubt, der sich zu dem Verschiedensten, also auch zur Schurkerei entschließen könne; praktisch motiviert er dennoch alles.

Drei Szenen des Stückes sind für Shakespeare augenscheinlich die Hauptsache gewesen, und diese drei Stellen bewahrt man in der Erinnerung, wenn man das Drama nur einmal aufmerksam gelesen hat.

Die erste dieser Szenen ist die, wo Richard Anna gewinnt, die Witwe des von ihm und seinen Brüdern ermordeten Prinzen Eduard, des Thronerben von Heinrich VI., den er gleichfalls erschlagen hat. Shakespeare hat hier alles auf die Spitze gestellt. Als Anna den offenen Sarg mit der Leiche des von Richard ermordeten Heinrich VI. begleitet, tritt der Mörder ihr entgegen, befiehlt den Leichenträgern mit gezogenem Degen, zu halten, erträgt ruhig die Ausbrüche des Hasses, des Abscheus und der Verachtung, womit Anna ihn überhäuft, und bringt, nachdem er ihre höhnennden Worte von sich abgeschüttelt hat, seine Werbung vor, spielt seine Komödie als Verliebter und wendet augenblicklich ihren Sinn, so daß sie ihm gleich Hoffnung gibt, ja sogar seinen Ring annimmt.

Die Szene ist historisch unmöglich, da die Königin Margarete auf ihrer Flucht nach der Schlacht bei Tewksbury Anna mit sich nahm und Clarence sie bis zwei Jahre nach dem Tode Heinrichs VI.

verborgen hielt, da Richard sie in London entdeckte. Außerdem wirkt diese Szene, wenn man sie zum ersten Male liest, erstaunend oder richtiger verblüffend und macht den Eindruck, als ob sie infolge einer Wette oder, um einen Vorgänger zu überbieten geschrieben sei. Nichtsdestoweniger ist sie keineswegs unnatürlich. Was man mit Recht einwenden kann, ist nur der Umstand, daß sie nicht vorbereitet ist. Es ist ein Fehler, daß wir Anna erst in dieser Szene kennen lernen, also keine begründete Meinung darüber haben können, ob das, was sie tut, mit ihrem Charakter übereinstimmt oder nicht. Die dramatische Kunst besteht ja beinahe gänzlich in der Kunst, vorzubereiten und, trotz der Vorbereitung, kraft der Vorbereitung, zu überraschen. Überraschung ohne Vorbereitung ist nur von halber Wirkung.

Doch ist das nur ein technischer Mangel, dem ein Meister von so hohem Range bei reiferen Jahren leicht abgeholfen hätte. Das Entscheidende bei der Szene ist ihre ungeheure Kühnheit und Kraft, oder psychologisch gesprochen: der Abgrund von früh entwickelter Weiberverachtung, in den sie uns hinabschauen läßt. Denn gerade weil der Dichter diese Frau gar nicht besonders gekennzeichnet hat, scheint er sagen zu wollen: So ist die Frauennatur. Er ist in seinen jüngeren Jahren augenscheinlich nicht so von den Vorzügen der weiblichen Natur berührt gewesen, wie er es in einem späteren Zeitraume seines Lebens wird. Er schildert mit Vorliebe unliebenswürdige Frauen, wie Adriana in der Komödie der Irrungen, gewalttätige und verdorbene Weiber, wie Tamora in Andronicus und Margarete in Heinrich VI., oder zänksische, wie Katharina in der Widerspenstigen. Hier zeichnet er ein Bild von der eigentümlich weiblichen Schwäche und verkörpert seine eigene Geringschätzung dafür in Richards Weiberverachtung.

Diese Verachtung sagt: Erzürne eine Frau, tue ihr alles Üble, was in deiner Macht steht, töte ihren Gatten, beraube sie dadurch der Aussicht auf eine Krone, erfülle ihr Inneres mit Haß und Verwünschungen — kannst du ihr dann nur einbilden, alles das habest du einzig und allein aus glühender Leidenschaft für sie verbrochen, um ihr nahe zu kommen und womöglich ihre Hand zu erlangen — so hast du gewonnenes Spiel, und früher oder später ergibt sie sich; ihre Eitelkeit kann nicht widerstehen. Ist sie nicht durch zehn Maß Huldigung zu überwinden, so wende hundert Maß

an, und wenn das nicht genügt, so biete ihr mehr — jede hat ihren Preis, und es kommt nur darauf an, zu wagen und zu bieten. Und Shakespeare läßt den mißgestalteten Mörder ohne Blinzeln Annas Speichel von seinem Gesichte abwischen und ihr seine Liebeserklärung ins Gesicht schleudern — es macht ihn in ihren Augen weniger häßlich, daß er ihretwegen Verbrechen begangen hat. Shakespeare läßt ihn ihr sein gezogenes Schwert darreichen, damit sie ihn niederstoße, wenn sie wolle; er ist vollkommen sicher, daß sie es nicht tut. Sie kann die Willensstärke in seinem Blick nicht aushalten; er hypnotisiert ihren Haß; die Überlegenheit, die seine Machtbegierde ihm gibt, verwirrt sie, und es macht ihn in ihren Augen beinahe schön, daß er ihrer Rache seine Brust entblößt. Sie fällt ihm unter einer Anziehung anheim, die aus einer Mischung von Schwindel, Entsetzen und der Wollust des Perverfen besteht. Seine Häßlichkeit wird zu einem neuen Reize. Es liegt gleichsam ein beängstigtes Girren in der folgenden Stichomythie (Wortwechsel in einzelnen Versen) im Stile der antiken Tragödie, die so beginnt:

Anna

Ich wollt', ich kennst' dein Herz!

Richard

Auf meiner Zunge wohnt's.

Anna

Vielleicht sind beide falsch.

Richard

Dann meint' es niemand treu.

In ihm aber kocht der Triumph:

Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?

der Triumph, daß er, die Mißgeburt, das Ungeheuer, sich nur zu zeigen und seine geschliffene Zunge zu benutzen brauchte, um den Fluch auf ihren Rippen aufzuhalten, die Tränen aus ihren Augen zu trocknen und die Begierde in ihrer Seele zu erwecken. Durch diese Werbung hat er sich das schwindelnde Gefühl der Unwiderstehlichkeit verschafft.

Shakespeare ist bei der genialen Behandlung dieser Eheschließung, die er in der Chronik vorfand, seinem poetischen Triebe gefolgt, Richard groß und dadurch als tragischen Helden möglich zu machen. In Wirklichkeit war er durchaus nicht so dämonisch

angelegt. Die Ursache, weshalb er Anna zu gewinnen suchte, war die reine Geldgier. Sowohl Clarence als auch Gloster schmiedeten Pläne zur Erlangung des von dem verstorbenen Grafen Warwick hinterlassenen Vermögens, obgleich die Gräfin noch lebte und gesetzmäßig ein Anrecht auf den größten Teil dieses Vermögens hatte. Clarence, der die ältere Tochter geheiratet hatte, war seines Erbtheils sicher, aber Richard meinte, daß er durch die Heirat mit der jüngeren Tochter, der Witwe des Prinzen Eduard, in den Besitz des halben Vermögens kommen würde. Die Sache wurde durch einen Parlamentsakt so geordnet, daß beide Brüder ihren Beuteanteil erhielten. Diese niedrige Raubbegierde ersetzt Shakespeare durch das Triumphatorgefühl des Krüppels bei seiner glücklichen Werbung.

Dennoch hat er Richard nicht so darstellen wollen, als ob dieser aller Weiberflugheit überlegen gewesen wäre. Denn jene erste Szene hat in der Tragödie ihr Gegenstück, und zwar an der Stelle (IV, 4), wo der König, nachdem er die auf diese Weise gewonnene Frau vergiftet hat, sich bei Elisabeth, der Witwe Eduards IV., um die Hand ihrer Tochter bewirbt.

Das Motiv wirkt wie eine Wiederholung. Richard hat die beiden Söhne Eduards aus dem Wege schaffen lassen, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. Auch hier bewirbt sich der Mörder um die nächste Verwandte der Ermordeten, und zwar obendrein durch deren Mutter. Shakespeare hat an dieser Stelle seine ganze Kunst aufgeboten. Auch Elisabeth gibt ihrem Abscheu den lebhaftesten Ausdruck. Richard antwortet, er wolle, da er ihre Söhne des Reiches beraubt habe, nun ihre Tochter zu seiner Königin machen. Auch hier gleitet der Replikwechsel in Stichomythie hinüber, was zur Genüge andeutet, daß diese Partien zu den ältesten des Stückes gehören:

Richard

Zeig Englands Frieden ihr in diesem Bündnis.

Elisabeth

Den sie erkaufen wird mit stetem Krieg.

Richard

Sag ihr, der König, sonst gebietend, bitte —

Elisabeth

Das von ihr, was der Kön'ge Herr verbeut.

Richard versichert sie der Reinheit und Stärke seiner Gefühle und behauptet, daß er nur durch diese Ehe abgehalten werden könne, Elend und Untergang über sehr viele Häupter des Landes hereinbrechen zu lassen. Elisabeth gibt dann zum Scheine nach, und Richard ruft, ganz wie im ersten Aufzuge, aus:

Nachgieb'ge Löwin! Wankelmütig Weib!

Aber hier ist er selbst überlistet worden; Elisabeth ist ihm nur zum Scheine entgegengekommen, um gleich darauf seinem Todfeinde ihre Tochter anzubieten.

Die zweite unvergeßliche Szene ist diese:

Richard hat alle Hindernisse zwischen sich und dem Throne hinweggeräumt. Sein älterer Bruder Clarence ist schon ermordet und in seinem Faß mit Wein ertränkt, Edwards junge Söhne sollen eben im Gefängniß erstickt werden, Hastings ist vor kurzem ohne gerichtliches Verfahren zur Richtstätte geschleppt worden — nun gilt es, den Schein zu bewahren, daß er an all diesen Missethaten unbeteiligt und mit Rücksicht auf Macht von der strengsten Uneigennützigkeit befeelt sei. Zu dem Ende läßt er durch seinen Vertrauten, den Schurken Buckingham, den gutmütigen und eingschüchterten Bürgermeister von London dazu bewegen, daß er mit den angesehensten Bürgern der Stadt ihn — den Widerstrebenden — ansehe, den Thron zu besteigen. Buckingham bereitet Richard auf ihre Ankunft vor (III, 7):

Stellt Euch besorgt,
Laßt Euch nicht sprechen als auf dringend Bitten;
Und nehmt mir ein Gebetbuch in die Hand
Und habt, Mylord, zwei Geistliche zur Seite,
Denn daraus zieh' ich heil'ge Nutzenwendung.
Daß das Gesuch so leicht nicht Eingang finden;
Ist mädchenhaft, sagt immer nein und nehmt.

Dann kommen die Bürger. Catesby bittet sie, einzutreten: Seine Gnaden habe sich mit zwei ehrwürdigen Vätern eingeschlossen; er sei andächtig mit heiligen Gedanken beschäftigt und wolle sich durch weltliche Dinge nicht von seinen Andachtsübungen abziehen lassen. Nun wenden sie sich noch dringlicher an den Boten und bitten flehentlich, in höchst wichtigen Angelegenheiten mit Seiner Gnaden sprechen zu dürfen.

Dann endlich zeigt Glosster sich oben auf dem Altan zwischen zwei Bischöfen.

Als Disraeli, der übrigens gewiß kein Richard war, im Jahre 1868 bei den Wahlen, wo es sich um die Stellung der irischen Kirche handelte, sich gleichmäßig auf die Prälaten der englischen und der irischen Kirche stützte, da beide Kirchen ihm ihre volle Unterstützung zugesagt hatten, so zeichnete der englische PUNCH ihn in der Tracht des 15. Jahrhunderts, ein Gebetbuch in den Händen, mit einem unsäglich pfißig = demütigen Gesicht auf einem Altan stehend, während zwei Bischöfe, welche die englische und die irische Kirche darstellten, ihn zu beiden Seiten stützten. Das war eine Illustration zu den Worten des Bürgermeisters:

Seht, Seine Gnaden mit zwei frommen Priestern!

Und Buckingham fügt erklärend hinzu:

Zwei Tugendpfeilern für ein christlich Haupt,
Ihn vor dem Fall der Eitelkeit zu stützen:
Und, seht nur, ein Gebetbuch in der Hand,
Die wahre Zier, woran man Fromme kennt. —

Mit Strenge wird die Deputation nun abgewiesen, bis Richard endlich Gnade für Recht ergehen läßt und die Bürger zurückruft.

Die dritte, entscheidende Szene spielt in Richards Zelt bei Bosworth (V, 3). Sein bisher unerschütterliches Vertrauen scheint einen Stoß bekommen zu haben; er fühlt sich schwach; er will nicht zur Nacht essen: Nun, ist mein Sturmhut leichter, als er war? — Füllt einen Becher Weins! — Daß meine Schäfte fest und nicht zu schwer sind! Wiederum: Gib mir einen Becher Weins! Er fühlt nicht mehr die Rüstigkeit des Geistes, den frischen Mut, der ihn früher nie im Stiche ließ.

Dann offenbaren sich ihm in einer Traumerscheinung, während er in voller Rüstung und den Schwertgriff mit der Hand umklammernd auf einem Ruhebette schläft, die Geister der von ihm oder auf seinen Befehl Gemordeten. Er erwacht in Entsetzen. Tausend Zungen erheben sich in seinem Gewissen, und jede verurteilt ihn als Meineidigen und Mörder:

Ich muß verzweifeln. Kein Geschöpfe liebt mich;
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen . . .

Derartige Gewissensqualen befielen zuweilen die Stärksten und Härtesten in jenen Zeiten, wo Glaube und Aberglaube Mächte waren, wo selbst die, welche mit der Religion ihren Spott trieben und sie ausnuzten, sich in ihrem Inneren unsicher fühlten; es liegt aber außerdem ein rein menschliches Gefühl von Verlassenheit und Liebesbedürfnis darin, das für alle Zeiten Gültigkeit hat.

Bewundernswert ist die Art und Weise, wie Richard sich ermannt und seiner Umgebung Mut einflößt. So spricht ein Mann, der die Verzweiflung aus seiner Seele verjagt:

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht

und in seiner Rede ist ein unwiderstehlicher Klang von wilder und aufhebender Kriegsmusik; ihr Bau gleicht dem Bau einer Strophe der Marseillaise: „Bedenkt, mit wem ihr euch zu messen habt: Ein Schwarm Landläufer, Schelme, Vagabunden!“ (*Que veut cette horde d’esclaves?*) — „Ihr seid mit Land, mit schönen Frauen gesegnet, sie wollen das Land einziehen, die Frauen schänden“ (*Egorger vos fils, vos compagnes*). — „Peitscht dies Gesindel übers Meer zurück!“

Und dann ist doch eine Wildheit, ein Hohn, eine volkstümliche Beredsamkeit in Richards Worten, wogegen das Pathos der Marseillaise deklamatorisch, ja akademisch erscheint.

Geradezu bewunderungswürdig sind seine letzten Repliken:

Die Bettler, hungrig, ihres Lebens müde
Dies Land uns nehmen? unsre Frau beschlafen?
Notzücht’gen unsre Töchter?

(Trommeln in der Ferne)

Horch! sie trommeln.
Kämpft, Englands Edle! kämpft, beherzte Sassen!
Zieht, Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!
Spornet eure stolzen Ross’ und sprengt durch Blut!
Erschreckt das Firmament mit Lanzensplittern!

Es tritt ein Bote auf.

Was sagt Lord Stanley? bringt er seine Schar?

Bote

Mein Fürst, er weigert sich, zu kommen.

Richard

Herunter mit dem Kopfe seines Sohns!

Norfolk

Mein Fürst, der Feind ist schon das Moor herüber:
Erst nach dem Treffen laßt George Stanley sterben.

Richard

Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen:
Voran die Banner! setzet an den Feind!
Und unser altes Wort des Muts, Sanct George,
Beseel' uns mit dem Grimme feur'ger Drachen!
Ein auf sie! Unsre Helme krönt der Sieg.

Dann erlegt er hintereinander fünf Offiziere in Richmonds
Rüstung. Sein Pferd ist getötet, zum sechsten Male sucht er
Richmond zu Fuß auf:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

Catesby

Herr, weicht zurück; ich helf' Euch an ein Pferd.

Richard

Ich setz' auf einen Wurf mein Leben, Knecht,
Und will der Würfel Ungefähr bestehn.
Ich denk', es sind sechs Richmonds hier im Felde;
Fünf schlug ich schon an seiner Stelle tot.
Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

Wohl kein anderes Shakespearesches Schauspiel wird in dem
Grad von der Hauptperson beherrscht. Sie verschlingt beinahe alles
Interesse, und es beweist die große Kunst Shakespeares, daß wir
ihm trotzdem mit Teilnahme folgen. Das beruht zum Teil darauf,
daß mehrere seiner Opfer so wertlos sind; ihr Schicksal scheint
verdient zu sein. Annas Schwäche beraubt sie unseres Mitgefühls,
und Richards Bluttat verliert für uns außerdem an Entsetzen,
wenn wir sehen, wie leicht sie ihm von dem Wesen vergeben wird,
dem sie am meisten zu Herzen gehen müßte. Trotz aller seiner
Laster sprechen sein Witz und sein Mut für ihn, ein Witz, der sich
zuweilen zu einem mephistophelischen Humor erhebt, ein Mut, der
sich nicht einmal im Augenblicke des Unterganges verleugnet,
sondern seinen Fall mit einem Glanz umgibt, den der Triumph
seines korrekten Gegners entbehrt. So falsch und heuchlerisch er
auch anderen gegenüber ist, so heuchelt er doch nie sich selbst etwas

vor; er ist chemisch rein von Selbstbeschönigung und gibt sich sogar zuweilen selbst die beschimpfendsten Namen. Diese Wahrhaftigkeit in der Tiefe seines Wesens wirkt anziehend. Auch das spricht für ihn, daß Drohungen und Verwünschungen an ihm abprallen, daß weder Haß noch Waffen noch Übermacht ihm Schrecken einjagen; Charakterstärke ist eine so seltene Sache, daß sie selbst für einen Verbrecher Teilnahme erregt. Vielleicht hätte Richard, wenn ihm eine längere Regierungszeit vergönnt gewesen wäre, wie ein König vom Typus Ludwig XI. in der Geschichte dagestanden: ränkevoll, immer von der Religion gedeckt, aber klug und fest. Nun verbrachte er in der Wirklichkeit wie im Drama seine ganze Zeit mit Bestrebungen, den Platz zu behaupten, den er sich wie ein blutdürstiges Raubthier erkämpft hatte. Seine Gestalt prägt sich unserer Erinnerung ein, wie seine Zeitgenossen sie geschildert haben: klein und kräftig, die rechte Schulter in die Höhe gezogen, das schöne, braune Haar lang herabwallend, um die Mißgestalt der Schultern zu verbergen; er beißt sich in die Unterlippe, stets unruhig, stets mit der Hand seinen Dolch in der Scheide auf und ab stoßend, aber ihn während eines Gesprächs nie ganz herausziehend — Shakespeare hat es verstanden, diesen Jaguar in menschlicher Gestalt mit dem Glorienschein der Poesie zu umgeben.

Den stärksten Kontrast zu Richard bilden die beiden Rindergestalten, die Söhne Edwards. Der ältere Knabe trägt sich schon mit großen Gedanken, ist schon königlich gesinnt, mit tiefem Verständnis für die Bedeutung historischer Taten: Daß Julius Cäsar den Tower erbaut habe, das müsse, selbst wenn es nur Überlieferung sei, sich von Geschlecht zu Geschlecht vererben. Er ist ganz davon erfüllt, daß Cäsars Taten seinem Genius Stoff gegeben und sein Genius seinen Werken Leben verliehen habe, und mit Begeisterung ruft er: „Der Tod besiegte diesen Sieger nicht.“ — Der jüngere Bruder ist jugendlich witzig, voller Einfälle, voll knabenhaften Spottes über die häßliche Gestalt des Oheims und voll kindlicher Freude über Dolch und Schwert. Shakespeare hat diese jungen Brüder durch wenige Striche mit der höchsten Anmut ausgestattet. Die Mörder weinen wie Kinder, als sie über ihren Tod Bericht abstatten: sie lagen Arm in Arm,

Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten.

Die ganze Tragödie von Richards Leben und Tod ist gleichsam in einen Rahmen von Weibertrauer eingefasst und von Weiberklagen durchdrungen. Sie hat in ihrer inneren Form eine nicht geringe Ähnlichkeit mit einer griechischen Tragödie, wie sie ja auch tatsächlich das letzte Glied einer Tetralogie ist.

Nirgends steht Shakespeare der klassischen Richtung näher, die sich in England nach Senecas Muster entwickelt hatte.

Alles entspringt hier dem Fluche, den York im dritten Teile von Heinrich VI. (I, 4) über Margarete von Anjou ausspricht. Sie hat ihren gefangenen Feind, den Herzog von York, verhöhnt, und, als Clifford den jungen Rutland durchbohrte, dem Vater ein mit dem Blute des Sohnes durchtränktes Tuch überreicht, damit er seine Tränen abwische.

Deshalb verliert sie ihren Mann, ihre Krone, ihren Sohn, den Prinzen von Wales, wie sie schon vorher ihren Geliebten Suffolk verlor, so daß nichts mehr ihr das Leben wert macht.

Aber nun ist es an ihr, Rache zu üben.

Der Dichter hat in ihr die antike Nemesis verkörpern wollen, hat ihr übernatürliche Größe gegeben und sie außerhalb der Bedingungen des wirklichen Lebens gestellt. Sie, die Verbannte, kehrt unangefochten nach England zurück, geht in Eduards IV. Schloß umher und läßt ihrem Haß und ihrer Wut in seiner, seiner Verwandten und Höflinge Gegenwart freien Lauf. Auch unter Richard III. tritt sie nur auf, um ihren Feinden zu fluchen — und selbst Richard kann sich bei diesen Verwünschungen eines abergläubischen Schauders nicht erwehren.

Nie hat Shakespeare sich später soweit von der Möglichkeit entfernt, um eine Bühnenwirkung zu erzielen. Und doch ist es zweifelhaft, ob eine solche überhaupt erzielt wird. Wenn man das Stück liest, so wirken diese Verwünschungen allerdings mit ungewöhnlicher Gewalt, auf der Bühne jedoch kann Margarete nur ermüden, da sie die Handlung stört und aufhält, ohne jemals einzugreifen.

Im übrigen ist sie allerdings wirksam genug. Alle, die sie verflucht, sind des Todes: der König und seine beiden Söhne, Rivers und Dorset und Lord Hastings usw.

Sie trifft die Herzogin von York, die Mutter Eduards IV., und Königin Elisabeth, seine Wittve, schließlich auch Anna, die so

tolllühn gewonnene und bald wieder verstoßene Gemahlin Richards. Und alle diese Frauen lassen nun wie in einem griechischen Chorgesang immer wieder ihre in einem mächtigen lyrischen Stil gehaltenen, in gereimten Versen ausgesprochenen Klagen und Verwünschungen erschallen. An zwei Hauptstellen stimmen sie (II, 2 und IV, 1) förmliche Chorgesänge in Replikenform an.

Folgende Zeilen mögen als Beispiel für den lyrischen Ton der Diktion dienen:

Herzogin (zu Dorset)

Geh du zu Richmond: Glück geleite dich! —

(zu Anna)

Geh du zu Richard: Engel schirmen dich! —

(zu Elizabeth)

Geh du zur Freistatt: Trost erfülle dich! —

Ich in mein Grab, wo Ruh' befried'ge mich!

Mir wurden achtzig Leidensjahr' gehäuft

Und Stunden Lust in Wochen Grams ersäuft.

So ist diese Jugendarbeit, wo alles fest, reich und sicher ist, wenn auch von sehr ungleicher Güte. Alles ist hier bis zur Oberfläche ausgearbeitet; die Personen sagen selbst, wie sie sind, und ob sie nun wild oder sanft sind — durchsichtig, ihrer selbst allzu bewußt sind sie alle; jede erklärt sich selbst in Monologen und jede wird in einer Art von Chorgesang beurteilt. Die Zeit ist noch nicht gekommen, wo es Shakespeare nicht mehr einfällt, die dargestellte Persönlichkeit dem Zuschauer den Schlüssel zu ihrem Verständnis feierlich überreichen zu lassen, wo er im Gegenteil diesen Schlüssel so tief im innersten der Persönlichkeit verbirgt, wie er es mit seinem Sinn für die Geheimnisse und die inneren Widersprüche des Seelenlebens vermag.

XIX.

In dem Gemeindeprotokoll von Stratford-upon-Avon, und zwar im Begräbnisregister des Jahres 1596, steht mit schöner und deutlicher Schrift folgende Aufzeichnung*):

August 11., Hamnet filius William Shakespeare.

*) Facsimile in Knight's: William Shakespeare. A Biography, S. 373.

Shakespeares einziger Sohn war am 2. Februar 1585 geboren; er wurde also nur elfundeinhalb Jahre alt.

Unzweifelhaft ging dieser Todesfall einem Vater, der ein so tiefes Gefühl hatte wie Shakespeare, sehr zu Herzen, und zwar um so mehr, weil er, immerfort bemüht, das gesunkene Ansehen seiner Familie wieder aufzurichten, nun den Erben seines Namens verloren hatte.

Spuren von dem, was sein Vaterherz gelitten hat, finden sich in seiner nächsten Arbeit König Johann, die in den Jahren 1596—1597 ausgeführt zu sein scheint.

Eines der Grundmotive dieses Dramas ist das Verhältnis zwischen Johann ohne Land, der den englischen Thron an sich gerissen hat, und dem rechten Erben, dem jungen Arthur, dem Sohne von Johanns älterem Bruder, der zu der Zeit, in der das Stück spielt, ungefähr vierzehn Jahre alt war, den Shakespeare aber im Interesse seiner Dichtung und vielleicht auch infolge der ihn während der Ausarbeitung beherrschenden Gedanken und Gefühle viel jünger und dadurch rührender und kindlich feiner gemacht hat.

Der König hat den Knaben in seine Gewalt bekommen. Die berühmteste Stelle des Dramas ist wohl die (IV, 1), wo der Kammerherr des Königs, Hubert de Burgh, der den Befehl erhalten hat, den kleinen Gefangenen mit glühenden Eisen zu blenden, bei Arthur mit zwei Dienern eintritt, die als Henkersgehilfen den Knaben an einen Stuhl binden und ihn festhalten sollen, während die Untat ausgeführt wird. Der kleine Prinz, der gegen Hubert keinen Verdacht hegt und nur im allgemeinen die Ränke seines Oheims fürchtet, ahnt noch keine Gefahr, sondern ist voll Theilnahme und kindlicher Zärtlichkeit. Die Anmut dieser Szene ist außerordentlich:

Arthur

Ihr seid traurig.

Hubert

Fürwahr, ich war schon lust'ger.

Arthur

Liebe Zeit!

Mich dünkt, kein Mensch kann traurig sein, als ich:

. und, Hubert, wollte Gott,

Ich wär' Eur' Sohn, wenn Ihr mich lieben wolltet.

Hubert (beiseite)

Ned' ich mit ihm, so wird sein schuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erstorben liegt:
Drum will ich rasch sein und ein Ende machen.

Arthur

Seid Ihr krank, Hubert? Ihr seht heute blaß:
Im Ernst, ich wollt', Ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht ausbliebe, bei Euch wachte.
Gewiß, ich lieb' Euch mehr, als Ihr mich liebt. —

Hubert läßt ihn nun den königlichen Befehl lesen:

Könnt Ihr's nicht lesen? Ist's nicht gut geschrieben?

Arthur

Zu gut zu solcher schlimmen Absicht, Hubert.
Müßt Ihr mit heißem Stahl das Aug' mir ausglühn?

Hubert

Junge, ich muß.

Arthur

Und wollt Ihr?

Hubert

Und ich will.

Arthur

Habt Ihr das Herz? Als Euch der Kopf nur schmerzte,
So band ich Euch mein Schnupftuch um die Stirne,
Mein bestes, eine Fürstin sticht' es mir,
Und niemals fordert' ich's Euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf Euch mitternachts.

Hubert ruft die Knechte, und das Kind verspricht, stille zu sitzen und alles mit sich geschehen zu lassen, wenn er nur die blutdurstigen Männer wegzagen wolle. Der eine Diener sagt beim Hinausgehen ein mitleidiges Wort, und Arthur verzweifelt, daß er seinen einzigen Freund hinweggescholten habe. Nun beginnt er, Hubert in rührenden Ausdrücken anzuflehen, bis die Eisen während ihres Gespräches kalt geworden sind — und Hubert hat nicht das Herz, sie aufs neue glühend zu machen.

Diese flehentlichen Bitten Arthurs an den barschen Hubert, daß er seine Augen schonen möge, das find in Shakespeares Ge-

denken die Gebete des kleinen Hamnet gewesen, daß er auch fernerhin das Licht des Tages möge schauen dürfen, oder vielmehr die flehentlichen Bitten Shakespeares, daß der Tod das Leben des Kindes schonen möge — Bitten und Gebete, denen die Erfüllung versagt blieb.

Am deutlichsten fühlt man jedoch das Jammern des Vaterherzens in Constanzens mütterlichen Klagen, als der kleine Arthur in die Gefangenschaft geführt wird (III, 4):

Pandulpho

Fürstin, Ihr redet Tollheit und nicht Gram.

Constanze

Ich bin nicht toll: mein Haar zerrauß' ich nur;

Ja, wär' ich toll, vergäß' ich meinen Sohn,

Säh' ihn wohl gar in einer Lumpenpuppe.

Ich bin nicht toll: zu wohl, zu wohl nur fühl' ich

Von jedem Unglück die verschiedne Qual.

In ihrer Angst und Bekümmernis schildert sie die Leiden, die ihren Liebling im Gefängnis bedrohen:

Nun aber nagt der Sorgen Wurm mein Knöpfchen
Und scheucht den frischen Reiz von seinen Wangen,
Und er wird hohl aussehen, wie ein Geist,
So bleich und mager wie ein Fieberschauer,
Und wird so sterben

Pandulpho

Ihr übertreibt des Grames Bitterkeit.

Constanze

Der spricht zu mir, der keinen Sohn je hatte.

König Philipp

Ihr liebt den Gram so sehr als Euer Kind.

Constanze

Gram füllt die Stelle des entfernten Kindes,
Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher,
Zeigt seinen lieben Blick, spricht seine Worte,
Erinnert mich all seiner holden Gaben,
Und füllt mit seiner Form die leeren Kleider.

Shakespeares großes Herz scheint für seine Klagen einen Ablauf gefunden zu haben, indem er seine Trauer in Constanzens Gemüt niederlegte.

Als Grundlage für König Johann hat Shakespeare ein im Jahre 1591 erschienenenes altes Stück über denselben Gegenstand benutzt.*) Dieses Stück ist naiv und ganz geistlos, aber es enthält die ganze Handlung, skizziert alle Personen und legt beinahe alle wichtigen Szenen an. Der Dichter hat auf die Erfindung der äußeren Züge keine Kraft zu vergeuden brauchen; er hat seine ganze Fähigkeit darauf verwenden können, alles zu beleben, zu vergeistigen und zu vertiefen, und so ist es denn geschehen, daß dieses Drama, das nie zu seinen populären Schauspielen gehört hat, das zu seinen Lebzeiten wohl nur selten aufgeführt wurde und erst nach seinem Tode in der Folioausgabe im Druck erschien — gleichwohl einige seiner herrlichsten Menschenschilderungen und eine Menge reizend geformter, tiefsinniger und phantasiereicher Repliken enthält.

Das alte Stück war ein rein protestantisches Tendenzdrama gegen katholische Übergriffe und voll von dem derben Hohn und dem groben Haß der Reformationszeit gegen Mönche und Nonnen. Shakespeare hat mit seinem gewöhnlichen Takt die religiöse Polemik entfernt und nur die national politische gegen den römischen Katholizismus beibehalten, weshalb das Schauspiel zu Elisabeths Zeiten eine große Aktualität besaß. Außerdem aber hat er den Schwerpunkt des Stückes verlegt. Bei Shakespeare dreht sich alles um Johanns mangelhaftes Recht auf den Thron; hierauf beruht die Untat, die er ins Werk setzt und (obgleich diese nicht seinem Wunsche gemäß ausgeführt wird) der Abfall der Barone.

Als „Historie“ leidet das Stück, trotz seiner großen dramatischen Vorzüge vor Richard II., unter demselben Grundfehler wie dieses, und zwar in noch höherem Grade; die Gestalt des Königs ist für die Hauptperson eines Dramas zu wenig ansprechend; seine abscheuliche Wankelmütigkeit, daß er knieend seine Krone von

*) Sein voller Titel lautet: *The Troublesome Raigne of John, King of England, with the discouerie of King Richard Cordelions Base sonne (vulgarly named The Bastard Fawconbridge): also the death of King John at Swinstead Abbey. As it was (sundry times) publikely acted by the Queenes Maiesties Players, in the honorable Citie of London.*

demselben päpstlichen Legaten empfängt, den er kurz vorher mit prahlenden Worten abgewiesen hat, sein verächtlicher Mordplan gegen ein unschuldiges Kind und sein Verdruß über diesen Plan, als er sieht, daß dessen vermeintliche Ausführung die Stützen seines Thrones von ihm entfernt — all dieses Häßliche und Niedrige, das durch keine einzige höhere Eigenschaft beschönigt wird, läßt den Zuschauer die Nebenpersonen als die eigentlichen Hauptpersonen betrachten und zerstreut seine Aufmerksamkeit. Es gebricht der Handlung an Einheit, weil der König sie nicht zusammenzuhalten vermag.

Er selbst ist für alle Zeiten gezeichnet in der meisterlichen Szene (III, 3), wo er Hubert ohne direkte Aufforderung dahin bringen will, daß dieser seinen Wunsch, Arthur ermordet zu sehen, verstehe und erfülle:

Wenn du mich könntest ohne Augen sehn,
Mich hören ohne Ohren und erwidern
Dhn' eine Zunge, mit Gedanken bloß,
Dhn' Auge, Ohr und läßt'gen Schall der Worte:
Dann wollt' ich, trotz dem lauernd wachen Tag,
In deinen Busen schütten, was ich denke.

Hubert versichert ihn seiner Treue und Ergebenheit. Wenn auch der Tod an seine Tat geknüpft wäre, so wolle er sie dennoch um des Königs willen ausführen. Nun wird Johann herzlich, beinahe innig, „Mein Hubert, Hubert, Hubert!“ strömt es über seine Lippen. Er zeigt auf Arthur, und dann folgt ein bewundernswerter Replikenwechsel:

hör' mein Freund,
Er ist 'ne rechte Schlang' in meinem Weg;
Und wo mein Fuß nur irgend niedertritt,
Da liegt er vor mir: Du verstehst mich doch?
Du bist sein Hüter.

Hubert
Und will so ihn hüten,
Daß Eure Majestät gesichert.

König Johann

Tod!

Hubert
Mein Fürst!

König Johann

Ein Grab.

Hubert

Er soll nicht leben.

König Johann

Gut.

Nun könnt' ich lustig sein. Hubert, ich lieb' dich;
Ich will nicht sagen, was ich dir bestimme:
Gedenke dran! — Lebt wohl denn, gnäd'ge Mutter,
Ich sende Eurer Majestät die Wache.

Eleonore

Mein Segen sei mit dir.

Die Gestalt, die das Stück als Bühnenarbeit glücklich über die Bretter führen sollte, ist der Bastard, Philip Faulconbridge, ein unehelicher Sohn von Richard Löwenherz. Er ist der reine John Bull als mittelalterlicher Ritter, mit einer Kraft und einem derben englischen Humor ausgerüstet, der nicht wie bei Mercutio der italienisierende Witz eines jungen biedereren Kavaliers ist, sondern der überströmende Ausbruch gesunden Übermutes und gesunder Aufrichtigkeit bei einem nationalen Herkules. Die Szene im ersten Aufzuge, in der er zugleich mit seinem Bruder auftritt, der ihm als dem vermeintlich unehelich geborenen das Erbe des alten Faulconbridge rauben will, und die folgende Szene mit der Mutter, die er eindringlich um die Wahrheit befragt, waren schon in dem alten Drama vorhanden; aber dort ist alles, was der Bastard sagt, voller Ernst: die witzige Ausführung ist Shakespeares Werk. Er ist es, der dem Bastard Wendungen in den Mund legt wie:

Ich bin Sir Roberts Sohn, des alten, nicht;
Sir Robert konnte seinen Teil an mir
Karfreitags essen und doch Fasten halten.

Und in Shakespeares Geist tröstet der Sohn die Mutter nach dem Geständnis mit den Worten:

Beim Sonnenlicht! sollt' ich zur Welt erst kommen,
So wünscht' ich keinen bessern Vater mir.
Es gibt auf Erden losgesprochne Sünden,
Und Eure ist's

Während Shafespeare zu einem fpäteren Zeitpunkt feines Lebens, wo feine Anficht aller menfchlichen Lebensverhältniffe düfter wird, in König Lear Edmunds Schurferei und feine Stellung außerhalb des normal Menfchlichen durch feine unregelmäßige Geburt motiviert, hat er hier in dem Bastard eben ein Bild von der Gefundheit, Natürlichkeit, Friſche und Stärke zeichnen wollen, die der Volksglaube den Kindern der Liebe zuſchreibt.

Den Gegenpol zu dieſem Nationalhelden bildet „Ymoges, Herzog von Öfterreich“ eine Geſtalt, in der Shafespeare nach dem Vorbilde des alten Stückes zwei ganz verſchiedene Perſönlichkeiten vermiſcht hat, nämlich Vidomar, Vicomte von Ymoges, vor deſſen Schloß Richard Löwenherz im Jahre 1199 als Belagerer fiel, und Leopold V., Erzherzog von Öfterreich, der den Löwenherz in Gefangenſchaft gehalten hatte; dieſer ſtarb aber fünf Jahre früher als Richard, war alſo an dem Tode des Königs ganz unſchuldig und lebte folglich nicht mehr zu der Zeit, wo die Handlung des Stückes vor ſich geht. Hier gilt er für den feigen Mörder des heldenmütigen Königs, trägt zum Andenken an ſeine Untat ein Löwenfell über den Schultern und muß deshalb Conſtanzens ent-rüſtete Worte und des Baſtards wizigen Hohn über ſich ergehen laſſen:

Conſtanze

Du in der Haut des Löwen! Weg damit,
Und häng' ein Kalbsfell um die ſchönen Glieder!

Öfterreich

O daß ein Mann zu mir die Worte ſpräche!

Baſtard

Und häng' ein Kalbsfell um die ſchönen Glieder!

Öfterreich

Ja, unterſteh' dich, das zu ſagen, Schurke.

Baſtard

Und häng' ein Kalbsfell um die ſchönen Glieder!

Jedeſmal, wenn der Herzog ſpäter miſſprechen und ſeine ermahnen- oder ratende Stimme erheben will, ſo ſchleudert der Baſtard ihm dieſe grobe Spottrede ins Geſicht.

Anfangs ist er jugendlich übermütig, ein echter mittelalterlicher Edelmann, der den Bürgerstand als solchen verachtet. Als die Bewohner von Angiers die Pforten ihrer befestigten Stadt weder dem Könige Johann noch dem König Philipp von Frankreich öffnen wollen, ist der Bastard über diese friedliebende Vorficht so empört, daß er den Königen rät, nun gemeinsam ihre Waffen gegen diese arme Stadt zu richten und erst, wenn die Festung dem Erdboden gleichgemacht sei, ihre eigene Fehde wieder aufzunehmen. Aber im Laufe der Handlung reift er immer mehr heran und legt stets größere und wertvollere Eigenschaften an den Tag: Menschlichkeit, Rechtlichkeit und eine Treue gegen den König, die eine freie Sprache gegen diesen nicht ausschließt.

Stets ist seine Ausdrucksweise voll Phantasie, und zwar noch reicher daran als die der anderen männlichen Personen des Stückes. Selbst dem abstraktesten Begriffe verleiht er in seiner Rede Körpergestalt. So sagt er (III, 1):

Der alte Glöckner Zeit, der kahle Kister.

In dem älteren Stücke wird die Vollziehung des ihm gegebenen Auftrages, die englischen Klöster zu besuchen und die übervollen Geldbeutel der Äbte zu schütteln, in weitläufigen Szenen dargestellt. Shakespeare hat diese Ausbrüche einer antipapistischen Leidenschaft, die er nicht teilte, entfernt. Dagegen hat er den Bastard allmählich mit einer wahrhaft moralischen Überlegenheit ausgestattet. Anfangs ist er nur der freudige, naturfrische Kraftmensch, der die sozialen Gebräuche, die Redensarten und die Ziererei durchbricht; auch bewahrt er bis zuletzt etwas von dem Unwillen gegen die „Seidenstücker“, den Shakespeare später in so großem Stil bei Heinrich Percy hervortreten läßt; aber es liegt wirkliche Hoheit in seinem Wesen, wenn er am Schlusse des Stückes diese männliche Aufforderung an seinen schwachen Oheim richtet (V, 1):

Laßt nicht die Welt von Furcht und trübem Mißtraum
Beherrscht ein königliches Auge sehen.
Seid rührig wie die Zeit, Feu'r gegen Feuer,
Bedroht den Droher, übertrogt des Schreckens
Prahlfaste Stirn: so werden niedre Augen,
Die ihr Betragen von den Großen lehn,
Durch Euer Vorbild groß, und sie erfüllt
Der kühne Geist der Unerforschlichkeit.

Der Bastard ist im Drama der Vertreter der vaterländischen Stimmung. Wie sehr es aber dem Dichter am Herzen gelegen hat, die Saiten dieser Stimmung klingen zu machen, beweist der Umstand, daß er dem Feinde Englands, der den Löwenherz erschlagen, dem Herzog von Oesterreich, die erste Lobpreisung über England in den Mund legt (II, 1):

Ich will zur Heimat nimmer kehren,
.....
Bis jener bleiche Strand, dess' weißes Antlitz,
Zurück des Weltmeers wilde Fluten stößt
Und trennt sein Inselvolk von andern Ländern:
Bis jenes England, von der See umzäunt,
Dies wellenfeste Bollwerk, sicher stets
Und unbesorgt vor fremdem Unternehmen.
Ja bis der westlich fernste Winkel dich
Als König grüßt

Wie geringfügig ist der Unterschied des patriotischen Stils bei den beiden Todfeinden, da der Bastard, der den Herzog erschlagen hat, das Stück mit der nach dem älteren Texte nur leicht umgearbeiteten Replik beschließt:

Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
.....
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trogen ihr: nichts bringt uns Not und Reu,
Bleibt England nur sich selber immer treu.

Nächst dem Bastard ist Constanze der Charakter, der das Trauerspiel trägt, und die Schwäche des Stückes beruht größtentheils darauf, daß Shakespeare sie schon am Schlusse des dritten Aufzugs totgeschlagen hat. Ja, so nachlässig ist ihr Tod behandelt, daß wir ihn nur beiläufig durch einen Boten erfahren. Sie tritt gar nicht mehr auf, nachdem ihr Sohn Arthur aus dem Wege geräumt ist, wahrscheinlich weil Shakespeare eine Wiederholung der Schilderungen von trauernden und entrüsteten Müttern fürchtete, die er in seinen früheren geschichtlichen Dramen schon gegeben hatte.

Er hat diese Gestalt mit einer ganz besonderen Vorliebe behandelt, die er in der Regel den Charakteren erzeigt, die auf die

eine oder andere Weise jedem Vergleich mit der schlappen Weltlichkeit und dem schöntuenden Herkommen kräftig widerstreben. Er hat sie nicht nur mit leidenschaftlicher und schwärmerischer Mutterliebe ausgestattet, sondern auch mit einem Reichtum an Gefühl und Einbildungskraft, der ihren Worten eine gewisse poetische Großartigkeit verleiht. Sie wünscht, daß „ihre Zunge im Munde des Donners wäre“; dann wolle sie die Welt durch ihre Leidenschaft erschüttern. Sie ist erhaben in ihrer Trauer über den verlorenen Sohn:

Ich will mein Leiden lehren, stolz zu sein;
Denn Gram ist stolz und hält den Eigner fest.
Um mich und meines großen Grames Staat
Laßt Kön'ge sich versammeln

(Sie setzt sich auf den Boden)

den Thron will ich besteigen,
Ich und mein Leid; hier laßt sich Kön'ge neigen

und doch bereitet uns Shakespeare durch die Überspanntheit der Ausdrücke schon hier darauf vor, daß sie im Wahnsinn sterben wird.

Arthur ist die dritte Gestalt, die des Lesers Aufmerksamkeit fesselt. Alle Szenen, in denen das Kind auftritt, kommen schon in dem älteren Stücke desselben Namens vor, auch die erste des zweiten Aufzuges, und es ist deshalb schwierig, einzusehen, mit welchem Recht Fleay seine Vermutung ausspricht, daß die ersten zweihundert Verse dieses Aufzuges in aller Eile eingeflochten seien, nachdem Shakespeare seinen Sohn verloren habe. Aber beinahe alles, was anmutig und rührend an der Gestalt ist, verdanken wir dennoch dem großen Bearbeiter. Am besten ist der alte Text wohl in der Szene, wo Arthur durch den Sprung von der Burgmauer seinen Tod findet. Shakespeare hat sich hier im wesentlichen auf eine starke Verkürzung der Replik beschränkt; in dem alten König Johann richtet Arthur, da er zerschmettert am Boden liegt, lange Klagen an seine abwesende Mutter und lange Gebete an den „lüssen Jesus“. Bei Shakespeare spricht er nach seinem Falle nur zwei Zeilen.

Hier wie beinahe überall in Shakespeares Arbeiten aus seinen jüngeren Jahren erregt es immer wieder das Erstaunen des Lesers, daß die in dichterischer und rhetorischer Beziehung hervorragendsten Partien gerade neben den ärgsten euphuistischen Geschmacklosigkeiten

stehen. Und man hat keineswegs den Ausweg, daß diese letzteren aus dem älteren Drama als Erbe mit herübergenommen seien. Im Gegenteil, dort gibt es nichts derartiges; sie sind augenscheinlich von Shakespeare mit der ausdrücklichen Absicht hinzugefügt, Feinheit und Tieffinn an den Tag zu legen. In den Szenen vor Angiers' Mauern hat er sich im ganzen genau an den Gang und den Sinn jeder wichtigeren Replik in dem alten Drama gehalten. So z. B. bringt auch dort ein Bürger auf der Stadtmauer die Ehe zwischen Blanca und dem Dauphin in Vorschlag. Shakespeare umschreibt die Replik und führt folgende herrliche Zeilen ein (II, 1):

Wenn muntre Liebe nach der Schönheit geht:
 Wo fände sie sie holdrer, als in Blanca?
 Wenn fromme Liebe nach der Tugend strebt:
 Wo fände sie sie reiner, als in Blanca?
 Fragt ehrbegier'ge Liebe nach Geburt:
 Weß' Blut strömt edler, als Prinzessin Blancas?

Erstaunlich aber ist es, das dieselbe Hand, die eben diese Verse niedergeschrieben hat, sich unmittelbar nachher in einen Brei von Geschmacklosigkeit verliert wie diese:

Wie sie, an Schönheit, Tugend und Geburt,
 Ist auch der Dauphin jedes Wegs vollkommen,
 Wo nicht vollkommen, sagt, er ist nicht sie;
 Und ihr fehlt wieder nichts, wenn dies für Mangel
 Nicht etwa gelten soll, sie sei nicht er.

und dieser tiefe Gedanke wird dann mit einem wahren Luxus von Gleichnissen weiter ausgesponnen. Braucht man sich da zu wundern, daß Voltaire und andere Franzosen des 18. Jahrhunderts an einem solchen Stile Vergnügen nahmen, und daß dieser ihren Blick für die überströmende Genialität an anderen Stellen trübte?

Sogar die ergreifende Szene zwischen Arthur und Hubert hat Shakespeare mit derartigen unglücklichen Witzgeleien verunziert. Der kleine Knabe, der knieend um das Licht seiner Augen bittet, hat mitten unter den rührendsten Worten so affektierte, gesuchte und verschrobene Wendungen, wie z. B.:

Das Eisen selbst, obchon in roter Blut,
 Genagt den Augen, tränke meine Tränen
 Und löscht seine feurige Entrüstung
 In dem Erzeugnis meiner Unschuld selbst;
 Ja, es verzehrte sich nachher in Rost,
 Bloß weil sein Feuer mir das Aug' bedrohte.

oder diese, ebenfalls über das Eisen:

Wenn Ihr das tut, macht Ihr sie nur erröten
 Und über Eu'r Verfahren glühn vor Scham.

Der Geschmack der damaligen Zeit muß stark auf Shakespeares Geist eingewirkt haben, wenn er nicht selbst empfunden hat, wie unmöglich derartige Wortwizeleien auf den Lippen eines Kindes sind, das um das Licht seiner Augen fleht.

Was die moralische Grundanschauung betrifft, so ist zwischen Shakespeares und dem alten Drama von König Johann kein wesentlicher Unterschied vorhanden. Die Niederlage und der qualvolle Tod des Königs sind in beiden Dramen als die Strafe für seine Schuld aufgefakt. Es hat nur, wie schon erwähnt, ein Verücken des Schwerpunktes stattgefunden. In dem alten Drama sagt der sterbende Johann mit stammelnder Zunge ausdrücklich, daß er von dem Augenblicke an, wo er sich dem römischen Priester übergab, auf Erden keinen Segen mehr gehabt habe; denn der Fluch des Papstes sei Segen, sein Segen aber Fluch. Bei Shakespeare ist der Nachdruck nicht auf die Schwäche des Königs im religiös-politischen Kampfe, sondern auf sein Unrecht gegen Arthur gelegt. Der Bastard spricht den Grundgedanken des Stückes aus, wenn er sagt (IV, 3):

Aus diesem Stückchen toten Königtums
 Floh dieses Reiches Leben, Recht und Treu
 Zum Himmel auf.

Auch in politischer Beziehung steht Shakespeare auf demselben Grunde wie der Verfasser des alten Stückes und, kann man hinzufügen, jeder damalige Schriftsteller.

Die wichtigsten Gegensätze und Begebenheiten des Zeitalters, das er darstellen will, existieren für ihn nicht. Die ersten Herrscher des Hauses Plantagenet und überhaupt die normannischen Fürsten

faßt er naiv als englische Nationalhelden auf; er hat augenscheinlich keine Ahnung von der tiefen Kluft zwischen Normannen und Angelsachsen, die jene Zeit bezeichnet und erst unter Johann dadurch zu verschwinden begann, daß die feindlichen Stämme, der Tyrannei des Königs überdrüssig, zu einem Volke zusammenschmolzen. Shakespeare hätte nur wissen sollen, daß die Lieblingsformel seines Richard Löwenherz, wenn er etwas leugnen wollte, war: „Haltet Ihr mich für einen Engländer?“ und sein wie seiner Normannen Lieblingsfluch: „Möge ich zum Engländer werden, wenn . . .“ (Krehlig: Vorlesungen über Shakespeare I, 131).

Nicht in einem Satze, nicht mit einer Silbe berührt er in seinem Drama die Begebenheit, die allen späteren Zeiten das Hauptereignis unter Johann ist: die Erzwingung der Magna Charta. Dies hängt zunächst augenscheinlich davon ab, daß Shakespeare sich an seine Quelle, das ältere Drama hielt, und daß er die Begebenheit nicht in ihrer wirklichen Bedeutung erkannt hat; er hat nicht begriffen, daß aus der Magna Charta die bürgerliche Freiheit empor sproßte, indem sich eine Mittelsklasse bildete, die sogar zu einer kräftigen Stütze für das Haus Tudor in seinem Kampfe gegen gewaltlüsterne, große Herren wurde; doch die Hauptursache, daß er der Magna Charta gar nicht erwähnt, ist sicherlich, daß Elisabeth es nicht liebte, an diesen alten Freibrief erinnert zu werden. Sie konnte es nicht ertragen, von Einschränkungen ihres königlichen Machtgebietes reden zu hören, und liebte es nicht, an die Niederlagen ihrer Vorgänger im Kampfe mit streitbaren und unabhängig gesinnten Vasallen erinnert zu werden. Und die Bevölkerung kam diesem Wunsche von ihr entgegen. Man hatte ihrer Regierung einen so großen nationalen Aufschwung zu verdanken, daß man die Gerechtigkeit des Volkes ihr gegenüber nie allzu scharf geltend machte und auch keine Befriedigung darin fand, deren Erwerbung geschildert zu sehen. Erst weit später, unter den Stuarts, begann das englische Volk, seiner Verfassung mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die damaligen Chronikenschreiber gleiten alle mit einer Hasenpfote über den Sieg der Barone hin, den sie im Kampfe um die Magna Charta über Johann davontrugen. Shakespeare folgte also hier in der Auffassung der geschichtlichen Begebenheiten ebenso sehr dem Strome seines Zeitalters wie seiner persönlichen Neigung.

Die beiden ersten Schauspiele, in denen man die Nachwirkungen einer italienischen Reise zu spüren vermeint, sind *Die Zähmung der Widerspenstigen* und *Der Kaufmann von Venedig*; das erste Stück ist spätestens im Jahre 1596 geschrieben und das zweite sicher in diesem oder dem folgenden Jahre.

Taming of the shrew ist schon genügend besprochen worden. Es ist nur der rasche und feste Umbau eines alten Stückes Bühnenarchitektur, das Shakespeare niederriß, um aus dessen Material eine helle und lustige Halle aufzuführen. Schon das alte Schauspiel war als Theaterstück äußerst beliebt gewesen; unter Shakespeares Händen gelangte es zu einem neuen und besseren Leben. Sein eigenes Lustspiel ist nicht viel mehr als eine Posse; sie besitzt jedoch Schwung und Feuer, und die männliche Hauptperson, der etwas derb mannhafte Petruchio, steht in einem ergötzlichen und unvergeßlichen Gegensatze zu dem vermöhnten, eigensinnigen und leidenschaftlichen kleinen Weibsbilde, das er bezwingt.

Der Kaufmann von Venedig, Shakespeares erste bedeutende Komödie, ist ein Schauspiel von ganz anderem Rang und hat ihn auch ganz anders beschäftigt; es liegt weit mehr von seinem innersten Wesen darin als in jenem leichten Lustspiel.

Einen ersten, rein literarischen Ansporn zum *Kaufmann* hat er sicher durch Marlowes *Juden von Malta* erhalten, das durch die Hauptperson Barabas eröffnet wird, wie er in seinem Bureau sitzt, die vor ihm liegenden Goldhaufen betrachtend, und in dem Gedanken an Schätze schwelgt, deren Aufzählung in seinem Monologe einige Seiten anfüllt: Perlen wie Kollsteine, Opale, Saphire, Amethyste, Hyazinthe, Topase, grasgrüne Smaragde, schöne Rubinen, blizende Diamanten. Zu Anfang des Stückes ist er im Besitze all des Reichtumes, den der Geist der Lampe dem Aladdin verschafft, und wovon alle armen Dichter einmal geträumt haben.

Barabas ist Jude und Wucherer wie Shylock, hat wie Shylock eine Tochter, die in einen armen Christen verliebt ist, und ist rachsüchtig wie dieser. Aber er ist ein Ungeheuer, kein Mensch. Als er von den Christen übervorteilt und seines ganzen Vermögens

beraubt worden ist, wird er ein Verbrecher im Märchen- oder Tollhausstil; er benutzt seine eigene Tochter als Werkzeug seiner Rache und vergiftet sie dann mit allen Nonnen, in deren Kloster sie geflohen ist. Es hat Shakespeare gefallen, aus diesem langweiligen Teufel in der Haut eines Juden einen wirklichen Menschen und einen wirklichen Juden zu machen.

Aber diese leichte Anregung würde an Shakespeares Gemüt abgeprallt sein, wenn es zu dieser Zeit von Gedanken und Bildern erfüllt gewesen wäre, deren verschiedenartiger Charakter sie unwirklich machte. Die Anregung erhielt Bedeutung, weil Shakespeares Seelenleben damals von Vorstellungen beherrscht war, die sich alle um Erwerb, Eigentum, Vermögen und Reichthum drehten. Nur daß er nicht wie der Jude, dem es in allen Ländern untersagt war, Landbesitz zu erwerben, von Geld und Edelsteinen träumte, sondern als Landfind und echter Engländer Haus und Hof, Felder und Gärten und gut angelegte, zinstragende Gelder begehrte, endlich eine Standeserhöhung, die dem allem entspräche.

Wir haben gesehen, mit welcher Gleichgültigkeit er seine Schauspiele behandelte, wie wenig er darauf ausging, durch deren Herausgabe seinen Ruf zu verbreiten; alle Ausgaben seiner Werke, die zu seinen Lebzeiten erschienen, wurden ohne seine Mitwirkung und sicherlich gegen seinen Willen veranstaltet, da der Bücherverkauf ihm nicht das geringste einbrachte, sondern im Gegenteil durch Einschränkung des Theaterbesuches, von dem er leben wollte seine Einnahmen verminderte. Wenn man fernerhin aus seinen Sonetten ersieht, wie unglücklich er über seine Stellung als Schauspieler war, wie entehrt er sich durch die Geringschätzung fühlte, die seinem Stande entgegengebracht wurde, so kann man nicht daran zweifeln, daß er diese Lebensstellung, zu der er als armer Jüngling seine Zuflucht genommen hatte, im wesentlichen unter dem Gesichtspunkte des Broterwerbes betrachtete. Allerdings waren Männer wie Burbage und er in gewissen Kreisen beliebt und geachtet als Leute, die sich über ihren Stand emporgeschwungen hatten; aber sie waren Freigelassene, nicht Bürger und nicht Gentlemen. In einigen Versen des Dichters John Davies von Hereford, die beginnen: Schauspieler, ich liebe euch! und wozu eine Anmerkung als Beispiele W. S. R. B. [William Shakespeare, Richard Burbage] anführt, werden sie dennoch als Ausnahmen betrachtet. Denn hier

heißt es „Obgleich die Bühne reines und vornehmes Blut besleckt, so seid Ihr doch edel an Sinn und Gemüt.“*)

Aber der Schauspielerstand war einträglich. Die meisten besseren Schauspieler wurden wohlhabend, und wir finden in der damaligen Literatur nicht wenige Zeugnisse, daß sie unter anderem auch deswegen übel gelitten waren. In *The return from Parnassus* aus dem Jahre 1606 gibt Kemp zwei Studenten von Cambridge, die von ihm und Burbage Unterricht verlangen, den Trost, daß es in der ganzen Welt in Bezug auf den Verdienst keinen besseren Beruf gäbe als den des Schauspielers. In einem Pamphlet aus demselben Jahre *Ratsey's Ghost* gibt der gehängte Dieb mit satirischer Hindeutung auf Shakespeare dem umherziehenden Schauspieler den Rat, sich Ländereien zu kaufen, wenn er es müde sei, Komödie zu spielen; dann würde er zu Ehren kommen. In einem Epigramm *Theatrum licentia* aus dem Buche *Laquei Ridiculi* vom Jahre 1616 wird vom Schauspielerstande gesagt, daß er seinen Ausübern einen rein verdammungswürdig übertriebenen Gewinn bringe.**)

Der Gegenstand von Shakespeares Sehnsucht war in erster Reihe weder Dichterruhm noch Ansehen als Schauspieler, sondern Wohlstand, und zwar hauptsächlich als Mittel zu sozialer Beförderung. Daß sein Vater an Vermögen und bürgerlicher Achtung so sehr verloren hatte, war ihm sehr zu Herzen gegangen; von seinen Jünglingsjahren an hatte er leidenschaftlich das Ziel im Auge behalten, den Namen und das Ansehen seiner Familie wieder aufzurichten. Nun hatte er, erst zweiunddreißig Jahre alt, sich schon ein kleines Vermögen erworben, und er suchte es auf die vorteilhafteste und zweckentsprechendste Weise anzulegen, indem er stets das Ziel im Auge behielt, sich über seinen Stand zu erheben.

Sein Vater hatte nicht gewagt, über die Straße zu gehen, weil er fürchtete, Schulden halber verhaftet zu werden. Er selbst war als Jüngling auf Befehl des Gutsbesizers gepeitscht und ins Loch geworfen worden. Die kleine Stadt, die Zeuge dieser

*) And though the stage doth staine pure gentle blood.
Yet generous yee are in minde and moode.

**) For here's the spring (saith he) whence pleasures flow,
And brings them damnable excessive gains.

Demütigungen gewesen war, sollte Zeuge seiner Ehrenrettung sein. Wo man von ihm als dem zweifelhaft bekannten Schauspieler und Schauspieldichter hatte sprechen hören, da sollte man ihn als geachteten Haus- und Grundbesitzer wiedersehen. Und dort und anderswo sollten die Leute, die ihn zum Proletariat gerechnet hatten, ihn als Gentleman, das heißt als Mitglied des niederen Adels (the gentry) kennen lernen. Nach einer Überlieferung, für die Rowe sich auf Sir William Davenant beruft, soll Lord Southampton durch eine Gabe von tausend Pfund den Grund zu Shakespeares Wohlstand gelegt haben. Diese Sage klingt wegen der Größe der Summe nicht glaubhaft, obwohl Bacon von Essex mehr zum Geschenk erhielt. Tausend Pfund entsprechen einer Summe von 100—110 000 Mark nach dem heutigen Geldwerte. Sicher hat der junge Lord dem Dichter für die Widmung der beiden erzählenden Gedichte eine Belohnung gegeben; die Dichter lebten ja nicht von Honoraren, sondern von Widmungen. Da indessen die gewöhnliche Belohnung für eine Zueignung fünf Pfund betrug, so wären fünfzig Pfund schon eine ansehnliche Gabe gewesen.

Sicherlich ist es Shakespeare schon früh gelungen, Mitinhaber des Theaters zu werden, und augenscheinlich hat er eine besondere Gabe gehabt, seinen Verdienst nutzbringend anzulegen. Der hartnäckige Wille, sich emporzukämpfen, unterstützt von dem praktischen Sinn des Engländer, hat ihn zu einem ausgezeichneten Geschäftsmanne gemacht, und bald entwickelt er ein ausgesprochenes Talent für Geldgeschäfte wie von späteren großen nationalen Schriftstellern vielleicht nur Holberg und Voltaire.

Vom Jahre 1596 an können wir seinen Wohlstand spüren. In diesem Jahre reicht sein Vater, augenscheinlich auf seine Veranlassung und mit seiner Unterstützung, bei Herolds College ein Gesuch um Erteilung eines Wappenschildes ein, wovon uns eine Skizze, datiert: Oktober 1596, aufbewahrt ist. Die Erteilung des Wappens bedeutete die feierliche Aufnahme in the gentry. Nur dadurch war der Sohn (wie der Vater) berechtigt, seinem Namen das Wort gentleman (armiger) beizufügen, wie wir ihn in einzelnen der späteren Aktenstücke und in seinem Testamente bezeichnet finden. Aber Shakespeare selbst konnte nicht um die Erteilung eines adeligen Wappens ansuchen. Ein Schauspieler war ein allzu gering geschätztes Wesen, um dafür in Betracht zu kommen.

Er ergriff daher den verständigen Ausweg, seinen Vater mit den nötigen Mitteln zu versehen, damit dieser für sich darum einkommen konnte.

Ein wirkliches Recht auf den Adelstitel hatte nach den damaligen Begriffen und Bestimmungen der alte Shakespeare allerdings auch nicht. Aber der Wappenkönig Sir William Dethick war ein äußerst willfähriger Herr, wahrscheinlich klingenden Argumenten nicht unzugänglich, deshalb auch in jenen Tagen heftig angegriffen; er wurde schließlich sogar abgesetzt, weil er sich allzuleicht zur Erteilung von Wappen bewegen ließ. Seine Verteidigung bezüglich der Bewilligung des Shakespeareschen Gesuches besitzen wir noch heute. Allerlei kleine Unwahrheiten wurden geltend gemacht, so z. B. daß John Shakespeare schon vor zwanzig Jahren von dem Wappenkönige Cooke eine Skizze zu seinem Adelschilde erhalten habe, und daß er Friedensrichter mit königlicher Ernennung gewesen sei, während sein Amt in Wirklichkeit nur ein kommunales war. Gleichwohl muß die Sache auf Schwierigkeiten gestoßen sein, denn noch im Jahre 1597 wird John Shakespeare *yeoman* genannt, und erst im Jahre 1599 hat die endgültige Erteilung des adeligen Wappens stattgefunden, und zwar mit der (übrigens vom Sohne nicht benutzten) Erlaubnis, dieses Shakespearesche Wappen mit dem der Familie Arden zu verbinden. In dem Schilde liegt schräg mit der Spitze aufwärts nach links der Speer, den der Name enthält. Er ist von Gold mit einer eisernen Spitze. Als Helmschmuck sitzt über dem Schilde ein silberner Falke, der einen zweiten goldenen Speer in seinen Klauen hält. Der Wahlspruch des Wappens lautet (ein wenig ironisch) *Non sans droict*. Doch an welchen Adelsbrief hatte er nicht Anrecht!

Im Frühjahr 1597 kaufte William Shakespeare das Haus *New Place*, das größte und einstmals schönste Haus in Stratford. Da es damals etwas verfallen aussah, war die Kaufsumme verhältnismäßig gering: 60 Pfund. Er ließ es ausbessern, zwei Gärten dabei anlegen und vermehrte das Grundstück durch neue Ankäufe, darunter auch Ländereien; denn bei dem im Winter 1598 herrschenden Kornmangel wird er im Register als der Besitzer von zehn *Quarters* Korn und Malz bezeichnet, d. h. als der Eigentümer des drittgrößten Vorrates in der Stadt. Das Haus lag gerade gegenüber der Gildenkapelle, deren Glocken ihm schon als Kind in die Ohren tönten.

Gleichzeitig gibt er seinem Vater Geld, um den Prozeß gegen John Lambert wegen des neunzehn Jahre vorher verpfändeten Eigentums Asbies wieder aufzunehmen, jenen Prozeß, dessen ungünstigen Ausgang der Sohn, wie wir gesehen haben, sich so sehr zu Herzen nahm, daß er im Vorspiele zu seinem eben beendigten Stück: Die Zählung der Widerspenstigen einen Ausfall gegen die Familie Lambert eingeflochten hatte.

Ein Brief der unterm 24. Januar 1597 (d. h. 1598, da als Anfang des Jahres Ostern gerechnet wurde) von einem gewissen Abraham Sturlay in Stratford an seinen Schwager Richard Quiney (dessen Sohn später Shakespeares jüngste Tochter heiratete), gerichtet wurde, beweist, daß der Dichter schon damals für einen bedeutenden Geldmann galt, da ein aus derselben Stadt Gebürtiger darin die Aufforderung an ihn richten läßt, er möge, anstatt sich in dem nahe gelegenen Shottery Ländereien zu kaufen, lieber das Zehntenrecht in Stratford erwerben; das würde sowohl für ihn wie für die Bewohner vorteilhaft sein — es war nämlich in der Regel ein sehr gutes Geschäft, sein Kapital auf diese Weise anzulegen, und es war der Stadt nicht gleichgültig, von wem dies Recht übernommen wurde, da die Gemeinde an den Einkünften einen Anteil hatte.*)

Wahrscheinlich hat Shakespeare damals die Kaufsumme zu hoch gefunden, denn erst sieben Jahre nachher, im Jahre 1605, erwirbt er für die bedeutende Summe von 440 Pfund die Hälfte der Zehnten von Stratford, Old Stratford, Bishopton und Welcombe. Diese Zehnten hatten zuerst der Kirche gehört, dann seit dem Jahre 1554 der Gemeinde, und schließlich seit dem Jahre 1580 Privatleuten. Die Übernahme verwickelte Shakespeare, wie zu erwarten war, in nicht wenig Prozesse.

In einem Briefe vom Jahre 1598 schreibt Richard Quiney, der die Interessen der Bewohner seines Geburtsortes in der Haupt-

*) Sturlay schreibt: "Mr. Shaksper is willinge to disburse some monie upon some od yarde land or other at Shotterie or near about us" und fordert Quiney auf, ihn statt dessen zu bewegen "to deal in the matter of our tithes". Er fährt fort: "By the instructions you can give him thereof and by the friends he can make therefore, we think it a fair mark for him to shoot at and not impossible to hit. It obtained, would advance him indeed, and would do us much good."

stadt vertrat, an einen Verwandten: „Wenn Ihr mit William Shakespeare einen Handel schließt oder Geld dafür bekommt, so nehmt das Geld mit nach Hause.“ Derselbe Quiney hat auch den einzigen an Shakespeare gerichteten Brief geschrieben, der noch existiert (also vermutlich nicht abgesandt wurde), in welchem er mit beweglichen und frommen Worten seinen „liebenden Landsmann“ um ein Darlehn von dreißig Pfund gegen Bürgschaft und Zinsen ersucht. In einem anderen Briefe vom 4. November desselben Jahres drückt Sturley seine Zufriedenheit darüber aus, daß Shakespeare versprochen habe, der Stratford Bürgerchaft Geld zu leihen, und erkundigt sich nach den näheren Bedingungen.

Alle diese Brieffschaften beweisen mit genügender Deutlichkeit, daß Shakespeare nicht den Abscheu theilte, Zinsen zu nehmen, der bei seinen Zeitgenossen offiziell war, und zu dem sein Antonio im Kaufmann von Venedig sich im Gegensatz zu Shylock so lebhaft bekennt. Zinsen zu nehmen war nach damaliger Auffassung den Christen verboten; es war aber nichtsdestoweniger ganz üblich, und Shakespeare nahm, wie man es damals in der Regel tat, zehn Prozent.

In den folgenden Jahren fährt er fort, Grund und Boden zu erwerben. Im Jahre 1602 kauft er in Stratford für nicht weniger als 320 Pfund Ackerland, ein Haus und außerdem einen Grund für 60 Pfund. Im Jahre 1610 vergrößert er seinen Grundbesitz mit 20 Acres Land. 1612 kauft er im Verein mit drei anderen für 140 Pfund in London ein Haus mit Garten.

Und Shakespeare ist ein strenger Geschäftsmann gewesen. Wir sehen, wie er von London aus einen Prozeß anstrengt gegen einen armen Teufel, einen gewissen Philipp Rogers in Stratford, der in den Jahren 1603—1604 in kleinen Partien Malz von ihm gekauft hatte, im ganzen für 1 Pfund, 19 Shilling 10 Pence, und der außerdem die Summe von zwei Shilling von ihm geliehen hatte. Sechs Shilling waren zurückbezahlt worden. Für die restierenden 1 Pfund 15 Shilling 10 Pence setzt also Shakespeare das Gericht in Bewegung. — Im Jahre 1609 wird er wieder wegen einer Schuldforderung gegen einen Stratford Bürger flagbar. Dieses Mal handelt es sich um 6 Pfund 24 Shilling, und da der Schuldner sich aus dem Staube gemacht hat, so verklagt Shakespeare seinen Bürgen.

Alle diese Einzelheiten beweisen erstens, wie nahe Shakespeare sich auch während seines Londoner Aufenthaltes mit Stratford verbunden fühlte. Im Jahre 1599 hat er es dahin gebracht, daß das Ansehen seiner Familie wiederhergestellt ist; er hat seinen armen, verschuldeten Vater zum Gentleman mit Wappenschild gemacht und ist selbst einer der größten und reichsten Grundbesitzer seiner Vaterstadt geworden. Beständig fährt er fort, sein Kapital und seine Ländereien daselbst zu vermehren, und es ist augenscheinlich nur eine Konsequenz aller dieser Bestrebungen, wenn er noch in seinem kräftigen Alter London, das Theater und die Literatur verläßt, um nach Stratford überzusiedeln und seine letzten Lebensjahre als wohlhabender Gutsbesitzer zu verbringen.

Wir sehen ferner, wie eifrig Shakespeare bestrebt war, sich über seinen Stand als Schauspieler zu erheben. Im Jahre 1599 erhält er die Genugthuung, daß er sich in Zukunft Wm. Shakespeare of Stratford-upon-Avon, in the county of Warwick, gentleman unterzeichnen kann. Darunter ist selbstverständlich keineswegs zu verstehen, daß er nun Männern von eigentlichem Adel gleichgestellt gewesen wäre. Davon war so wenig die Rede, daß die beiden Schauspieler, die als gute Kameraden seine Werke herausgeben, ihn noch in der Widmung zur Folioausgabe vom Jahre 1623 als den Diener der Grafen von Pembroke und Montgomery bezeichnen und seine Werke Kleinigkeiten nennen, die nicht würdig seien, von Männern wie Ihren Hoheiten gelesen zu werden; sie widmen den beiden vornehmen Brüdern diese Arbeiten aus Dankbarkeit, weil sie dem verstorbenen Dichter so viel Nachsicht und Gunst erzeigt hätten.

Das Studium dieser alten Kaufverträge und Geschäftsbriefe ist jedoch für uns hauptsächlich deshalb von Wichtigkeit, weil sie uns in ein Gebiet von Shakespeares Seelenleben einen Einblick tun lassen, dessen Vorhandensein wir ohne sie nicht hätten ahnen können. — Wenn er seinen Hamlet (V, 1) an dem offenen Grabe Ophelias sagen läßt: „Dieser Gefelle war vielleicht zu seiner Zeit ein großer Käufer von Ländereien und hat sich wichtig getan mit seinen Hypotheken, seinen Besitztiteln, seinen Grundzinsen, seinen Kaufbriefen, seinen Gewährsmännern, seinen gerichtlichen Wiedererstattungen. Ist dies der letzte Grund seiner Grundzinsen?“ so kann er dabei recht gut an sich gedacht haben.

Und — um zu unserem Ausgangspunkte zurückzukehren — es ist einleuchtend, daß Shakespeare, wenn er im Kaufmann von Venedig die verschiedene Stellung der Menschen zu Eigentum, Besitz, Vermögen und Reichtum zum Pol der Handlung macht, diesem Probleme eben damals mit lebhaftem, persönlichem Interesse entgegengetreten ist.

XXI.

Aus Ben Jonsons *Volpone* (IV, 1) ersieht man, daß der Reisende, der nach Venedig kam, sich Zimmer mietete und sie von irgend einem Juden möblieren ließ. War der Reisende ein Dichter, so hatte er also eine in England nicht existierende Gelegenheit, den Charakter und die Ausdrucksweise der Juden zu studieren. Shakespeare hat vielleicht diese Gelegenheit benutzt. Die Namen der im Kaufmann vorkommenden Juden und Jüdinnen hat er dem alten Testament entnommen. Im ersten Buche Mose 10, 24 kommt der Name Selah (hebräisch Schelach; damals als Name eines Maroniten vom Libanon: Scialac) vor, woraus er Shylock gemacht hat, und im ersten Buche Mose 11, 29 steht der Name Zisca (die herauschauende, die spähende), der in den beiden englischen Bibelübersetzungen von 1549 und 1551 Jesca geschrieben ist und den er in Jessica verwandelt. Shylock sagt ja auch von der Jessica, daß sie eine große Neigung habe, den Kopf zum Fenster hinauszustecken, um das Schauspiel auf den Straßen zu genießen.

Die Sage von dem Juden, der für die unbezahlte Schuld hartnäckig das ihm als Pfand versprochene Pfund Fleisch von seinem christlichen Schuldner forderte und schließlich mit Schimpf und Schande vom Gerichtshofe abgewiesen, ja außerdem gezwungen wurde, ein Christ zu werden, war Shakespeares Theaterpublikum auf verschiedenen Wegen zugeflossen. Man hat diese Geschichte (sowie die über die Wahl zwischen den drei Kästchen) in buddhistischen Legenden wiedergefunden, und manche meinen, daß sie von Indien nach Europa gelangt sei. Sie kann indessen ebenso gut den entgegengesetzten Weg genommen haben. Jedenfalls finden wir, was sogar die eine von Shakespeares Quellen geltend macht, das Recht, sich in dem Fleische eines insolventen Schuldners bezahlt zu machen, schon in den Gesetzen der zwölf Tafeln des alten Roms. Dieser

Zug ist nämlich im Altertum international gewesen und Shakespeare hat ihn nur von alten, halb barbarischen Zuständen nach dem Venedig seiner Zeit verlegt.

Die Erzählung stellt den Übergang von der unbedingten Handhabung des strengen Rechtes zu dem jüngeren Rechtsprinzip der Billigkeit dar. So lieferte sie also einen Anknüpfungspunkt für Portias beredte Auseinandersetzung von dem Gegensatz zwischen Gerechtigkeit und Gnade, die sich für die Zuhörer zu einer Darstellung der Überlegenheit der christlichen Moral über das jüdische Festhalten am Gesetze und seinem Buchstaben verwandelte.

Eine der Quellen, die Shakespeare zu Shylocks Gestalt, besonders zu seinen Reden vor dem Richter, benutzt hat, ist *The Orator* von Alex. Silvayn. Die fünfundneunzigste Deklamation in diesem Werke hat den Titel: Über einen Juden, der für seine Schuldforderung von einem Christen ein Pfund Fleisch haben wollte. Da Silvayns Buch in englischer Übersetzung von Antony Munday im Jahre 1596 erschien, und der Kaufmann von Venedig 1598 bei Meres als Schauspiel von Shakespeare erwähnt wird, so kann es kaum einem Zweifel unterworfen sein, daß das Stück in der Zwischenzeit entstanden ist.

In *The Orator* hält sowohl der Kaufmann als auch der Jude Reden, und die Anklage gegen den Juden ist insofern interessant, als sie ein lebhaftes Bild von den Beschuldigungen jener Zeit gegen den israelitischen Stamm entwirft: Dessen Hartnäckigkeit und Grausamkeit entstammen seinem Vorsatz, den von ihm gekreuzigten Gott der Christen zu verhöhnen. Die Juden seien schon im Altertume ein gottloses Volk gewesen, was ihre eigene Bibel zur Genüge lehre, da sie von ihren Empörungen gegen Richter und Priester erzähle. Ja, was hätten nicht ihre gepriesenen Patriarchen getan? Sie hätten ihren Bruder verkauft.*)

*) But it is no marvaile, if this race be so obstinat and cruell against us for they doe it of set purpose to offend our God whom they have crucified: and wherefore? Because he was holie, as he is yet so reputed of this worthy Turkish nation: but what shall I say? Their own bible is full of their rebellion against God, against their Priests, Judges, and leaders. What dit not the verie Patriarks themselves, from whom they have their beginning? They sold their brother . . .

Doch Shakespeares Hauptquelle für das ganze Stück ist augenscheinlich die Erzählung: Die Abenteuer Gianettos aus der Sammlung Il Pecorone von Ser Giovanni Fiorentino, die 1558 in Mailand erschien.

Ein junger Kaufmann namens Gianetto kommt mit seinem reich beladenen Schiff in einen Hafen beim Schlosse Belmonte, das von einer wunderschönen, jungen Witwe bewohnt wird, die sehr umworben und auch bereit ist, ihre Hand und ihr Vermögen einem Manne zu schenken, aber nur unter einer Bedingung, die bisher niemand hat erfüllen können, und die mit mittelalterlicher Verbheit und Naivetät dargestellt ist. Bei Anbruch der Nacht fordert sie den Betreffenden auf, ihr Lager zu teilen und sie sich zu eigen zu machen. Ein Schlaftrunk, den sie ihm vorher reichen läßt, macht ihn indessen von dem Augenblicke, da er sich auf dem Lager ausstreckt, zu einer Beute des Schlafes, und wenn der Morgen anbricht, so hat er Schiff und Ladung an die schöne Dame verloren und muß mit Schande und Verlust abziehen. *)

Gianetto hat Unglück, steht aber so sehr unter der Herrschaft seiner Leidenschaft, daß er nach Belmonte zurückkehrt, sobald sein liebevoller Pflegevater Ansaldo ihm zum zweiten Male ein Schiff ausgerüstet hat. Aber auch dieser Besuch endet resultatlos, und um ihm eine dritte Reise zu ermöglichen, ist der Pflegevater genötigt, unter der uns bekannten Bedingung 10 000 Dufaten von einem Juden zu leihen. Durch den guten Rat einer wohlwollenden Dienerin entgeht der junge Mann diesmal der Gefahr, wird glücklicher Bräutigam und vergißt in seiner Freude Ansaldos Verschreibung an den Juden. Als er sich dieser erst am Verfalltage erinnert, so fordert seine Frau ihn auf, sofort nach Venedig zu reisen, und gibt ihm hunderttausend Dufaten mit. Als Advokat verkleidet, reist sie kurz darauf hinter ihm her und tritt in Venedig als ein junger, angesehener Rechtsgelehrter aus Bologna auf.

*) Der Stil ist folgender: Ora venendo la sera, la donna lo prese per mano e menollo in camera e disse: E' mi pare ora d'andarsi a letto. Rispose Gianetto: Madonna io sono a voi, e subito vennero due damigelle l' una con vino e l' altra con confetti. — E come egli giunse nel letto così fu addormentato. La donna si coricò a lato a costui, che mai non risenti infino alla mattina, ch' era passata terza.

Der Jude weist indessen jeden Vorschlag ab, der auf Ansaldo's Rettung ausgeht, sogar die hunderttausend Dukaten. Dann geht die Gerichtsszene gerade wie bei Shakespeare vor sich; Gianettos junge Frau fällt das Urtheil gerade wie Portia; der Jude bekommt keinen Heller und wagt es nicht, einen Tropfen von Ansaldo's Blut zu vergießen. Als Gianetto dem Advokaten aus Dankbarkeit die ganzen hunderttausend Dukaten anbietet, so begehrt dieser nur den Ring, den er von seiner Frau erhalten hat, und die Erzählung endet mit derselben leichten Auflösung der hierdurch verursachten, scherzhaften Verwicklung, die Shakespeare sich angeeignet hat.

Da der Dichter die von der schönen Dame auf Belmonte gestellte Bedingung der Erlangung ihrer Hand nicht gebrauchen konnte, so hat er eine andere gesucht und sie in einer Erzählung der *Gesta Romanorum* gefunden. Hier soll ein junges Mädchen unter drei Kästchen: von Gold, Silber und Blei wählen, um womöglich den Sohn des Kaisers zu gewinnen. Die Inschrift des goldenen Kästchens verspricht dem, der es wählt: was er verdiene. Das junge Mädchen verwirft es aus Demuth, und mit Recht, denn es zeigt sich, daß es mit Totengebeinen angefüllt ist. Die Inschrift des silbernen Kästchens verspricht jedem: was seine Natur begehre. Das junge Mädchen verwirft auch dieses; denn, sagt sie naiv, meine Natur begehrt fleischliche Lust. Das bleierne Kästchen endlich verspricht dem, der es wählt: was Gott ihm bestimmt habe, und siehe, es ist voll von Edelsteinen.

Bei Shakespeare läßt Portia nach dem letzten Willen ihres Vaters ihre Freier unter drei Kästchen wählen, die hier andere Inschriften haben, und von denen das unansehnlichste ihr Bild enthält.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß Shakespeare etwas aus einem älteren, verloren gegangenen Stücke benutzt habe, das, wie Stephen Gosson in seiner *Schoole of Abuse* (1579) sagt, „die Habsucht weltlicher Freier und den Blutdurst der Wucherer“ darstellte.

Der hohe Wert des Kaufmanns von Venedig beruht auf dem Ernst und der Genialität, womit Shakespeare die Skizzen der Charaktere vertieft hat, die er den alten Fabeln entnahm, und auf der hinreißenden Mondscheinkyrie, worin er sein Drama münden läßt.

In diesem Antonio, dem königlichen Kaufmanne, der bei all seinem Glück und seiner Herrlichkeit von Schwermut ergriffen ist und unter der Ahnung kommenden Unglücks und Qualen dem Spleen verfällt, hat Shakespeare gewiß einen Teil seines eigenen Wesens niedergelegt. Antonios Schwermut ist verwandt mit der, die wir in den folgenden Jahren hervorberechen sehen bei Jacques in *Wie es euch gefällt*, bei dem Herzog in *Was ihr wollt* und bei Hamlet. Sie bildet gleichsam die wehmütige Unterströmung unter der Lebensfreude in dem Zeitraum von Shakespeares Leben, wo diese bei ihm noch vorherrschend ist. Sie bewirkt, daß nach Verlauf einiger Zeit träumerische und grübelnde Hauptpersonen eine Weile den Platz einnehmen, der in der blühenden Jugend des Dichters noch den entschlossenen und tatkräftigen Helden anheimfällt. Übrigens ist Antonio trotz der fürstlichen Hoheit seines Wesens nicht untadelig. Er hat Shylock seines Glaubens und seiner Abstammung wegen auf die roheste Weise verhöhnt und schändlich behandelt; wie stark und wild das mittelalterliche Vorurteil gegen die Juden war, das wird dem Zuschauer klar, wenn er sieht, daß ein so hochsinniger Mann wie Antonio dessen uneingeschränkter Herrschaft unterworfen ist. Und wenn dieser Mann, immerhin mit etwas mehr Berechtigung, den Shylock seiner Geldgeschäfte wegen mit Abscheu und Verachtung behandelt, so vergiftet er auf eine für uns auffallende Weise, daß man dem Juden jeden anderen Erwerbsweg versperrt hat, und daß man ihn regelmäßig nur deshalb sein Geld zusammenscharren läßt, um im gegebenen Falle immer jemand bei der Hand zu haben, den man ausplündern könne. Shakespeare selbst kann Shylock unmöglich mit Antonios Augen betrachtet haben. Shylock begreift den Antonio nicht und bezeichnet ihn (III, 3) mit dem Worte:

Dies ist der Narr, der Geld umsonst auslieh.*)

Aber Shakespeare selbst gehörte nicht zu dieser Art von Narren. Er hat dem Antonio eine Idealität beigelegt, die seine eigene Fähigkeit überstieg, und die ihn nicht zur Nachahmung verlockte. Das Benehmen eines solchen Mannes Shylock gegenüber erklärt also den Haß und den Rachedurst des Ausgestoßenen.

*) This is the fool, that lent out money gratis.

Mit besonderer Sorgfalt und Liebe hat Shakespeare Portias Gestalt ausgeführt. In den ihr anfangs gestellten Bedingungen liegt wie in dem von Shylock hervorgerufenen Konflikte ein Märchen=element. Beide Teile der Handlung entsprechen einander insofern sehr gut. Etwas zu kindlich=märchenhaft wirkt heutzutage allerdings die Unwahrscheinlichkeit, daß Portia durch das Testament des Vaters, dem sie sich gehorsam unterwirft, gezwungen wird, jeden beliebigen Mann zu heiraten, der ein Rebus rät — dessen Auflösung auf die einfache Wahrheit hinausläuft: Es ist nicht alles Gold, was glänzt. Shakespeare ist so zufrieden damit gewesen, daß er die alte Fabel von den drei Kästchen dazu benutzen konnte, seinen Abscheu vor allem Scheinwesen auszudrücken und einzuprägen, daß er von dem barock Unwahrscheinlichen, sich auf diese Weise zu verheiraten, abgesehen hat.

Er hat sagen wollen: Portia ist nicht nur vornehm, sie ist echt; und sie kann nur von dem gewonnen werden, der den Schein verwirft. In Bassanios langer Replik vor der Wahl (III, 2) ist das angedeutet. Gibt es etwas, was Shakespeare gehaßt hat, und zwar mit einem im Verhältnis zur Geringsfügigkeit des Gegenstandes unglaublich lebhaften Hass, der während seines ganzen Lebens überall zum Durchbruche gelangt, so ist es der Gebrauch von Schminke und falschen Haaren. Deshalb hebt er hervor, daß Portias Schönheit der Kunst nichts verdanke; bei anderen Schönheiten liege die Sache anders:

Blickt auf Schönheit,
Ihr werdet sehn, man kauft sie nach Gewicht,
.....
So diese schlänglicht krausen goldnen Locken,
.....
..... kennt man sie gleich oft
Als eines zweiten Kopfes Ausstattung:
Der Schädel, der sie trug, liegt in der Gruft.

Und er zieht daraus die Lehre:

So ist denn Hier die trügerische Küste
Von einer schlimmen See

Vor der Wahl will Portia ihre Gefühle für Bassanio nicht geradezu verraten und tut es doch auf die anmutigste Weise durch schelmische Sprechversehen:

O der Augen,

Die mir es angetan und mich geteilt!

Halb bin ich Eu'r, die andre Hälfte — Euer,

Mein, wollt' ich sagen; doch wenn mein, dann Euer,

Und so ganz Euer

Als Bassanio in seiner Antwort hierauf den Wunsch ausspricht, gleich unter den Kästchen zu wählen, weil er sich wie auf der Folterbank fühle, ehe sein Schicksal entschieden sei, so hat Portia einige Repliken, die auf die im Jahre 1594 an Elisabeths spanischem Arzte, Don Roderigo Lopez, barbarisch vollzogene Hinrichtung hindeuten scheinen, nachdem zwei Schlingel auf der Folterbank Bekenntnisse abgelegt hatten, welche die wahrscheinlich grundlose Anklage gegen ihn stützten. Portia scherzt:

Ja; doch ich sorg', Ihr redet auf der Folter,

Wo sie gezwungen sagen, was man will.

und Bassanio antwortet:

Verheißt mir Leben, so bekenn' ich Wahrheit.

Als die Wahl ihrem Wunsche und ihrer Hoffnung entsprechend ausfällt, ist ihre Haltung so, wie sie augenscheinlich dem Frauenideal Shakespeares zu diesem Zeitpunkte entspricht; nicht Julias stürmisches Selbstaufgeben, sondern das vollständige Aufgehen eines verständigen und feinen Weibes in Zärtlichkeit. Ihretwegen wünscht sie sich nicht besser, als sie ist, aber feinetwegen möchte sie dreifach zwanzigmal besser sein. Sie sagt:

. doch meine volle Summe

Macht etwas nur, kurz, macht ein Mädchen aus,

Unpraktisch, unerzogen, ungelehrt,

Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt

Zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie

Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren;

Am glücklichsten, weil sie ihr weich Gemüt

Dem Euren überläßt, daß Ihr sie lenkt

Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.

So demütig liebt sie den schwachen Verschwender, ihren Bräutigam, der obendrein von Anfang an nur deshalb zu ihr nach Belmont gekommen ist, um seine leichtsinnig gemachten Schulden

bezahlen zu können. Es trifft sich nämlich so merkwürdig, daß das einzige, was ihr Vater durch sein wunderliches Testament verhindern zu können meinte, daß Portia nicht von einem Manne gewonnen würde, der sie nur ihres Geldes wegen begehrte, hier geschieht — allerdings so, daß ihn ihre Vorzüge seine ursprünglichen Beweggründe, sich ihr zu nähern, vergessen machen.

Trotz Portias weiblichen Aufgehens in ihrer Erotik liegt etwas Selbständiges, Männliches in ihrem Charakter. Sie besitzt die Gewohnheit und die Fähigkeit elternloser Erben, selbst zu verfügen, anderen zu gebieten und auf eigene Hand zu handeln, ohne um Rat zu fragen oder sich nach dem Herkömmlichen zu richten. Ihr Dichter hat die Züge der italienischen Novelle benutzt, um sie ebenso entschlossen wie edelmütig zu machen. Wieviel Geld schuldet Antonio? fragt sie. Dreitausend Dukaten? Gib dem Juden Sechstausend und zerreiße die Verschreibung!

Shakespeare hat sie mit dem hellen, siegreichen Temperamente ausgestattet, das er von nun an eine Zeitlang allen jungen Heldinnen seiner Lustspiele verleiht. Eines von diesen jungen Mädchen wird angedet: „Ihr seid ohne Zweifel in einer lustigen Stunde geboren worden?“ Sie antwortet: „Nein, im Gegenteil, meine Mutter jammerte. Aber es stand allerdings ein Stern am Himmel, der tanzte, und unter diesem bin ich geboren.“ Alle diese jungen Frauen sind unter einem Stern geboren, der tanzte. Selbst aus den stillsten bricht der Lebensjubil hervor.

Portias Wesen ist Gesundheit, dessen Äußerung: Freude, und das helle Glück ist ihr Lebensselement. Sie entstammt dem Glücke, ist im Glücke aufgewachsen, sie ist von allen Bedingungen und Attributen des Glücks umgeben, und sie teilt mit beiden Händen Glück aus. Sie ist edel bis aufs Blut; sie ist kein im Entenhof geborener Schwan, sondern sie steht im Einklang mit sich wie mit der Umgebung.

Shylocks Vermögen besteht aus Gold und Edelsteinen, die man verbergen und auf eiliger Flucht mitnehmen kann, die aber auch gestohlen und geraubt werden können. Antonios Vermögen besteht aus schwimmenden Schiffsladungen, die auf allen Meeren von Wind und Wetter und Piraten bedroht sind. Portias Eigentum ist ein von ihren Vorfahren ererbter, sicherer Besitz und besteht aus Grund und Boden und Prachtgebäuden. Es bedurfte vielleicht

eines Jahrhunderts der Vorbereitung, der Wartung und Pflege, um ein Wesen hervorzubringen, wie sie es ist. Menschenalter hindurch mußten ihre adeligen Vorfahren ein sorgenfreies und unbeflecktes Leben führen, die Gunst des Schicksals genießen und vom Glücke bevorzugt werden, um den Reichtum anzuhäufen, der ihr Postament ist, um das Ansehen zu gewinnen, das ihr Thron wird, um den Hausstand zu schaffen, der ihr Gefolge ausmacht, um das prächtige Schloß auszustatten, in dem sie als Fürstin herrscht, und um ihren Geist mit der überlegenen Bildung und den Kenntnissen einer regierenden Fürstin auszurüsten. Sie ist gesund, obgleich sie fein ist; sie ist fröhlich, obgleich sie geistig ihre gesamte Umgebung um Kopfeslänge überragt, und sie ist jung, obgleich sie weise ist. Sie entstammt einem frischeren Geschlecht als dem nervösen der Gegenwart. Stets wird sie getragen von der nie gebeugten oder unzart berührten Freude und Gesundheit ihrer Natur; und diese Natur äußert sich als Heiterkeit bei einem durch Ungewißheit peinlichen Schicksale; als Selbstbeherrschung bei überwältigender Freude; als Tatendrang in unvorhergesehenen und verhängnisvollen Fällen. Sie hat unererschöpfliche Quellen und Hilfsquellen in ihrer Seele, Überfluß an Plänen wie an Einfällen, Überfluß an Witzen wie an Geld und Gut. Im Gegensatz zu ihrem Geliebten gebraucht und verschwendet sie nur von ihrem Überflusse; daher ihr Gleichgewicht und ihre königliche Ruhe. Wenn man diese gesunde Lebensfreude ihres innersten Wesens nicht zu schätzen versteht, dann muß allerdings, schon von der ersten Szene mit Merissa an ihr Scherz gezwungen und ihr schlagfertiger Witz gesucht erscheinen, und der Einwand liegt dann nahe, daß nur ein armer Geist mit seiner Rede Kunststücke macht und mit seinen Worten spielt. Hat man aber ein offenes Auge für diesen Gesundheitsborn, so begreift man, daß ihre Gedanken mit derselben Freiheit und Notwendigkeit spielend hervorprudeln, wie die, mit der Wasserstrahlen eines Springbrunnens blizend emporsteigen; daß sie Gleichnis um Gleichnis ergreift und wieder fallen läßt, wie man Blumen pflückt und hinwirft, wenn man einen ganzen Garten voll zu seinen Füßen hat, und daß sie ihre Worte wendet und windet wie ihre Locken.

Es stimmt mit ihrem Wesen überein, wenn sie sagt (I, 2): „Das Gehirn kann Gesetze für das Blut ausfinden, aber eine hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift hinaus; solch ein

Hase ist Tollheit, der junge Mensch, daß er weghüpft über das Netz des Krüppels guter Rat.“ Solche Wendungen muß man sich von der Lust um des Scherzes wegen zu scherzen und zu lächeln in Flug und Schwung gesetzt denken; sonst würden sie steif und schwerfällig erscheinen. So bedarf auch eine Replik wie diese:

Das wüßt' Eu'r Weib gewiß Euch wenig Dank,
Wär' sie dabei und hört' Eu'r Anerbieten,

der siegesricheren Munterkeit als Voraussetzung, um nicht Anstoß zu erregen, wenn sie mitten unter die scheinbar hoffnungslose Angst um Antonios Leben hineingeschleudert wird. Portias Seele lebt in angeborener Harmonie, aber diese Harmonie ist volltönend und reich und vereinigt starke Gegensätze in sich, so daß ein wenig Phantasie erforderlich ist, um ein richtiges Bild von ihr zu schaffen. Es liegt in ihrer so kompliziert harmonischen Physiognomie etwas, was an Lionardos Frauenköpfe erinnert. Würde und Gütlichkeit, Überlegenheit und Unterwerfung, Klugheit, wie sie an Höfen gedeiht, und einfache Weiblichkeit, Ernst bis zur Festigkeit und Schalkhaftigkeit bis zur Spottlust sind hier geheimnisvoll vermischt und vereinigt.

Wie Shakespeare sie aufgefaßt zu sehen wünscht, das geht aus der Bewunderung ihres Wesens hervor, der Jessica ihrem Geliebten gegenüber Ausdruck verleiht (III, 5). Wenn das eine junge Weib sich über das andere in so starken Lobsprüchen ergeht, so müssen die Vorzüge des letzteren unangreifbar sein. Bassanio, sagt sie, müsse nun ein ausgezeichnetes Leben führen, denn da er in seiner Frau einen solchen Segen bekommen habe, so habe er ja des Himmels Freuden schon auf Erden, und falls er sich dessen nicht hier auf Erden würdig mache, so geschähe ihm recht, wenn er den Weg zum Himmel niemals fände:

Spielten zwei Götter eine Himmelswette
Zwei ird'scher Weiber halb, Portia wär' eine,
Nur tüt' es mir, der anderen zu setzen
Sonst was aufs Spiel; die arme rohe Welt
Hat ihres gleichen nicht.

Doch die Hauptgestalt des Schauspiels ist selbstverständlich für die heutigen Leser und Zuschauer: Shylock, obgleich es keinem

Zweifel unterworfen sein kann, daß er in jenen Zeiten als eine komische Figur und keineswegs als die Hauptfigur betrachtet wurde, da er ja vor Schluß des Stückes den Schauplatz verläßt. Nach der menschenfreundlicheren Auffassung späterer Zeiten ist Shylock eine halbwegs pathetische Gestalt, ein Sündenbock, ein Opfer; damals bildete er mit seiner Habsucht, seinem Geize, seinem Wucher und seinem Eifer, einem anderen die Grube zu graben, in die er selbst hineinfällt, eine unvermischt komische Lustspielfigur. Er jagte den Zuschauern nicht einmal Unruhe ein wegen Antonios Leben, da alle das Ergebnis im voraus kannten. Er war die Zielscheibe des Gelächters, wenn er zu Bassanios Fest eilte: „Doch will ich geh'n aus Haß, auf den Verschwender von Christen zehren“ oder wenn er in der Szene mit Tubal zwischen der Freude über Antonios Unglück und der Wut über die Verschwendung der geflüchteten Tochter schwankte, und er war widerwärtig, wenn er ausrief: „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren!“ Er war überhaupt als Jude ein verachtetes Geschöpf; er gehörte dem Stamme an, der Christus gekreuzigt hatte, und außerdem war er auch als Wucherer verachtet. Das englische Theaterpublikum kannte übrigens — wie das norwegische Publikum noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts — die Juden nur aus Büchern und Theateraufführungen. Von 1290—1660 waren die Juden fast vollständig aus England vertrieben. Ihre wirklichen Tugenden und Laster waren unbekannt; jedes Vorurteil gegen sie konnte ungehindert gedeihen.

Hat Shakespeare bis zu einem gewissen Grade diese religiösen Vorurteile geteilt, ungefähr wie er das nationale Vorurteil gegen die Jungfrau von Orleans geteilt zu haben scheint, falls die Szenen aus Heinrich VI., wo sie als Hexe auftritt, wirklich von ihm sind? Sicherlich nur in sehr geringem Grade. Hätte er eine ausgeprägtere Sympathie für Shylocks Standpunkt an den Tag gelegt, so würde einestheils die Zensur eingegriffen, andernteils sein Publikum ihn nicht verstanden und sich von ihm abgewandt haben. Es entspricht durchaus dem Zeitgeiste, daß Shylock die ihm zuerkannte Strafe erleidet. Als Wiedervergeltung für seine halsstarrige Rachsucht verliert er zunächst die Summe, die er dem Antonio geliehen hat, dann die Hälfte seines Vermögens, und endlich wird er, wie der Jude von Malta bei Marlowe, gezwungen, seine Religion zu

wechseln. Letzteres erregt bei dem modernen Leser Anstoß. Aber die Ehrfurcht vor der persönlichen Überzeugung in ihrem Unterschiede von der rechten Überzeugung war zu Shakespeares Zeiten nicht vorhanden. Der Zeitpunkt lag ja nicht so fern, wo man den Juden die Wahl gelassen hatte, das Kreuzifix zu küssen oder den Scheiterhaufen zu besteigen. Und im Jahre 1349 hatten in Straßburg 900 das letztere gewählt. Sonderbar ist auch der Gedanke, daß eben zur selben Zeit, als der jüdländische Jude auf den englischen Bühnen seine Tochter vergiftete und das Messer gegen seinen Schuldner wegte, in Spanien und Portugal tausende von heldenmütig begeisterten Juden und Jüdinnen, die nach der Vertreibung der 300 000 beim Wechsel des Jahrhunderts heimlich dem Judentum treu geblieben waren, sich lieber von der Inquisition martern, zerfleischen und verbrennen ließen, als daß sie ihre ererbte Religion abgeschworen hätten.

Der hochsinnige Antonio ist es, der den Vorschlag macht, man möge Shylock zwingen, ein Christ zu werden. Man hat dabei sein Wohl im Auge; denn durch die Taufe wird ihm die Möglichkeit zu einem seligen Leben nach dem Tode eröffnet, und seine christlichen Gegner, die ihn durch kindische Sophismen zum Verluste seines Vermögens verurteilt und ihn gezwungen haben, seinen Gott zu verleugnen, können obendrein darauf pochen, daß sie ihm gegenüber, der auf dem jüdischen Boden des formellen Rechtes steht, das christliche Prinzip der Gnade vertreten.

Daß Shakespeare indessen persönlich ganz vorurteilsfrei dem Glauben des Fanatismus gegenüber gestanden hat, daß der Jude, der sich nicht zur christlichen Religion bekehre, in Ewigkeit verdammt sei, das hat er dem modernen Leser in der Szene zwischen Lancelot und Jessica (III, 5) unzweideutig an den Tag gelegt. Lancelot spricht humoristisch seine Überzeugung aus, daß Jessica verdammt sei. Es gäbe nur eine Hoffnung, die ihr helfen könnte, und zwar die, daß ihr Vater nicht ihr Vater sei.

Jessica

Das wäre in der That eine Art von Bastardhoffnung; dann würden die Sünden meiner Mutter an mir heimgesucht werden.

Lancelot

Wahrhaftig, dann fürchte ich, Ihr seid von Vaters und von Mutters wegen verdammt. Wenn ich die Scylla, Euren Vater, vermeide, so falle ich

in die Charybdis, Eure Mutter: gut, Ihr seid auf eine und die andere Art verloren.

Jessica

Ich werde durch meinen Mann selig werden; er hat mich zu einer Christin gemacht.

Lancelot

Wahrhaftig, da ist er sehr zu tadeln. Es gab unser vorher schon Christen genug; grade so viele, als nebeneinander gut bestehen konnten. Dies Christenmachen wird den Preis der Schweine steigern; wenn wir alle Schweinefleisch essen werden, so ist in kurzem kein Schnittchen Speck in der Pfanne für Geld mehr zu haben.

Und Jessica wiederholt Lancelots Wendung ihrem Manne gegenüber:

Er sagt mir grade heraus, im Himmel sei keine Gnade für mich, weil ich eines Juden Tochter bin; und er behauptet, daß Ihr kein gutes Mitglied des gemeinen Wesens seid; denn dadurch, daß Ihr Juden zum Christentum befehrt, steigert Ihr den Preis des Schweinefleisches.

In diesem Tone hätte ein Gläubiger nicht mit vermeintlich so ernsthaften Dingen gescherzt.

Erstaunlich ist es fernerhin, welches Recht im Unrecht, welche Menschlichkeit in der Unmenschlichkeit Shakespeare dem Shylock mitzuteilen verstanden hat. Der Zuschauer sieht ein, daß er bei der Behandlung, die er erlitten, so werden mußte. Shakespeare verschmäht das Motiv des atheistisch gesinnten Marlowe, daß der Jude das Christentum hasse und die Christen verachte, weil sie schlimmere Geldwucherer seien als er. Mit seiner ruhigen Humanität läßt er Shylocks Härte und Grausamkeit seinem leidenschaftlichen Naturell sowie seiner Ausnahmestellung entspringen, und so erscheint dieser trotz allem einer späteren Zeit wie eine Art tragisches Symbol für die Erniedrigung und den Rachedurst eines unterdrückten Stammes.

Niemals hat Shakespeare eine größere Probe von schneidender und unwiderlegbarer Beredsamkeit gegeben als in Shylocks berühmter Hauptreplik (III, 1):

Ich bin ein Jude. Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Wird er nicht genährt mit derselben Speise, verlegt mit denselben Waffen, unterworfen denselben Krankheiten, geheilt mit denselben Mitteln, erwärmt und erkältet von eben dem Winter und Sommer, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns fesselt, lachen wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt,

sollen wir uns nicht rächen? . . . Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Menschenliebe? Rache. Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein nach christlichem Vorbilde? Ru, Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben; und es muß schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zubortun.

Aber das Überraschendste ist wohl die Genialität, womit Shakespeare das Rassengepräge aufgefaßt und wiedergegeben und das eigentümlich Jüdische in Shylocks Kultur zur Erscheinung gebracht hat. Während Barabas bei Marlowe sich in mythologischen Gleichnissen ergeht, läßt Shakespeare Shylocks Bildung ganz und gar auf dem alten Testamente beruhen und den Handel den einzigen Weg sein, auf dem er mit der Kultur späterer Zeiten in Verbindung steht. Alle seine Gleichnisse nimmt er von den Patriarchen und den Propheten; seine Rede ist salbungsvoll, wenn er sich mit Jakobs Beispiel rechtfertigt. Sein eigener Stamm ist ihm noch immer „der heilige Stamm“, er hat „nie den Fluch gefühlt“, der sein Volk betroffen hat, bis jetzt, da seine Tochter mit seinen Schätzen geflüchtet ist.

Jüdisch ist auch sein Respekt vor dem Gesetz und dessen Buchstaben und sein hartnäckiges Festhalten daran, sein Pochen auf das formelle Recht, das ja sein eigenes, einziges Recht in der menschlichen Gesellschaft ist, und die teils natürliche, teils absichtlich trogige Einschränkung seiner sittlichen Begriffe auf das Wiedervergeltungsprinzip. Er ist kein mildes Tier; er ist kein Heide, der seinen natürlichen Trieben freien Lauf läßt; sein Haß ist nicht unbeherrscht; er hält den Haß in seinem gesetzlichen Rechte eingesperrt wie einen Tiger in einem Käfig. Ihm fehlt vollständig das Freie und Helle, das Leichtlebige, Sorglose und Rücksichtslose, das die herrschende Rasse in ihren Tugenden und Lastern, in ihrer Wohltätigkeit und ihrer gedankenlosen Verschwendung bezeichnet; aber er hat keinen Augenblick ein schlechtes Gewissen über irgend eine seiner Taten; seine Handlungen stimmen mit seinen Begriffen überein.

Losgerissen von dem Boden, von der Gemeinschaft und der Sprache, wo sein Geist heimisch ist, hat er doch seinen morgenländischen Charakter beibehalten. Der Kern seines Wesens ist Leidenschaft. Seine Leidenschaft ist es, die ihn reich gemacht hat; er ist leidenschaftlich in seinen Handlungen, seinen Berechnungen, seinen Unternehmungen, seinem Haß und seiner Rache, kurz in

allem. Er ist in viel höherem Grade rachsüchtig als habgierig. Geld bedeutet ihm nichts im Vergleich mit Rache, so geizig er auch ist. Erst in der Erbitterung über die Flucht und den Diebstahl der Tochter schreitet er so hartherzig gegen Antonio ein, indem er sich weigert, den dreifachen Betrag der geliehenen Summe anzunehmen. Seine Ehre ist für Geld nicht käuflich, wie unritterlich seine Vorstellung von Ehre auch ist. Er haßt den Antonio mit weit größerer Gewalttätigkeit, als er seine Juwelen liebt, und eben dieser leidenschaftliche Haß, nicht seine Geldgier, macht ihn zum Unmenschen.

Aus dieser hebräischen Leidenschaftlichkeit, die sich bis in die Einzelheiten der Diktion verfolgen läßt, entspringt unter anderem sein lebhafter Haß gegen Trägheit und Müßiggang, ein Zug, von dessen ursprünglich jüdischem Charakter man sich überzeugen kann, wenn man die Sprüche der Bibel durchblättert. Er verabschiedet den Lancelot mit den Worten: „In meinem Stock bau'n keine Drohnen“. Das allgemein Morgenländische im Ausdruck dieser Leidenschaft ist durch die Art der Gleichnisse angedeutet, indem diese sich meist der Parabelform nähern (man beachte z. B. die Berufung auf Jakobs Schlaueit oder die Verteidigungsrede, die beginnt: „Viel habt ihr unter euch gekaufter Sklaven . . .“). Das besonders Jüdische liegt darin, daß jene trockene, brennende Leidenschaft immer Bilder und Gleichnisse im Dienste einer eigentümlich nüchternen Klugheit anwendet; so bleibt die scharfe, beißende Logik, die jede Beschuldigung mit Zinsen zurückgibt, stets die herrschende Macht. Diese nüchterne Logik hat ferner immer einen dramatischen Schwung. Shylocks Gedankengang bewegt sich immerfort in Frage und Antwort, ein untergeordneter, aber bezeichnender Zug, den man im Stile des alten Testaments verspüren und noch heute in den Schilderungen primitiver Juden wiederfinden kann. Man fühlt den Worten an, daß seine Stimme singend ist, daß seine Bewegungen schnell und seine Gesten groß sind. Von seinem innersten bis zu seinem äußersten Wesen ist er ein Typus seines Stammes in der Erniedrigung.

Am Ende des vierten Aufzugs verschwindet Shylock aus dem Schauspiel, damit er mit seiner Disharmonie den harmonischen Ausgang nicht störe. Shakespeare verwischt das Peinliche und Ernsthafteste des Gesamteindrucks durch den fünften Aufzug.

Dieser Aufzug ist eine von Musik durchzogene Mondscheinslandschaft. Der ganze Aufzug ist lauter Musik und Mondschein. Er ist ein Bild von Shakespeares Seele zu diesem Zeitpunkte. Alles ist hier versöhnt, besänftigt, versilbert und gehoben von einer tragenden Musik.

Die Repliken greifen ineinander, wie die verschiedenen Stimmen im Gesange:

Lorenzo

Der Mond scheint hell: in solcher Nacht wie diese,
Da linde Lust die Bäume schmeichelnd küßte
Und sie nicht rauschen ließ, in solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Die Seele zu den Griechenzelten seufzend,
Die Kressida verbargen.

Jessica

In solcher Nacht
Als über'm Taue Thäse furchtsam schlüpfte

Lorenzo

In solcher Nacht
Stand Dido, eine Weib' in ihrer Hand

und nun folgen noch vier Repliken, die den Eindruck machen, als sei die Poesie des Mondscheins für verschiedene Stimmen in Musik gesetzt.

Mit dem Abschluß des Kaufmanns von Venedig gelangen wir zu einem Zeitabschnitt in Shakespeares Leben, den potenzierte Freude und Reife bezeichnen. In diesem lichtesten Zeitraume verherrlicht er feurig Kraft und Klugheit beim Manne, Geist und Witz bei der Frau; und dieser geistreichste Abschnitt seines Lebens ist zugleich durch musikalisches Gefühl eigentümlich. Sein Leben und seine Dichtung lösen sich mit aller ihrer hohen Energie in Musik, in Harmonien auf.

Früh ist er mit der Tonkunst vertraut gewesen, und früh muß er viel Musik gehört haben. *) Schon in seinen ersten Schauspielen trifft man eine bedeutende Einsicht in die Technik der Musik,

*) Förster: Shakespeare und die Tonkunst. Shakespeare-Jahrbuch II, 155. — Karl Elze: William Shakespeare 474. — Henri Schück: William Shakspeare 313.

wie sie das Gespräch zwischen Julia und Lucetta in den beiden Eheleuten von Verona offenbart (I, 2). Er hat die Kapelle der Königin gehört, sowie die Kapellen verschiedener adeliger Herren und Damen; Portia hat ja auch eine Kapelle auf ihrem Schlosse. Sicherlich hat er ferner viel Musik von Privatleuten gehört. Die Engländer waren zu seiner Zeit, was sie später nie gewesen sind, ein musikalisches Volk. Die Puritaner waren es, die die Musik aus dem täglichen Leben der Engländer vertrieben. Das Spinett war das Lieblingsinstrument jener Zeit. In den Barbierstuben hatte man Spinette, die von den wartenden Kunden benutzt wurden. Elisabeth selbst spielte Spinett und Laute. Und Shakespeare hat in seinem 128. Sonett, wo er sich an das junge Weib wendet, das er mit dem Rosenamen *my music* anredet, sich selbst geschildert, wie er neben der Geliebten am Spinett steht und die Tasten beneidet, die ihre Finger küssen dürften. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er John Dowland, den vorzüglichsten englischen Musiker jener Zeit, persönlich gekannt, obgleich das Gedicht aus der unter Shakespeares Namen herausgegebenen Sammlung *The passionate Pilgrim*, worin er genannt wird, von Richard Barnfield ist und nicht von ihm.

Gerade ehe er den Kaufmann von Venedig schrieb, hatte er in der Zähmung der Widerspenstigen seine Kenntniss von der Gesangkunst und dem Lautenspiel aufs neue zu einer scherzhaften Szene benutzt und Lucentio einige tief empfundene Worte über den Zweck der Musik in den Mund gelegt:

Soll sie nicht sein des Menschen Herzerquickung,
Nach seinen Studien und der Tagesmühe?

Die Wirkung der Musik auf Gemütskranke hat Shakespeare sehr wohl gekannt, wie wir das aus König Lear und dem Sturm ersehen. Aber hier im Kaufmann, wo die Musik sich mit dem Mondscheine paart, nimmt seine Lobpreisung einen höheren Flug:

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen: sanfte Still' und Nacht
Stimmt zu den Klängen süßer Harmonie.

Und Shakespeare, der die Kirchenmusik, von deren Tendenz seine Seele anscheinend nicht berührt wurde, nie erwähnt, läßt hier seinen sonst wenig schwärmerischen Lorenzo sich in echten Renaissance-schwärmereien über die Musik der Sphären ergehen:

Komm, Jessica! Sieh, wie die Himmelskür
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister;
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Sie grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Sphärenharmonie und Seelenharmonie, nicht Glockenklang und Kirchengesang, sind für ihn die höchste Musik.

Shakespeares Liebe zur Musik, für die er am Schlusse des Kaufmanns einen so reichen Ausdruck findet, bricht im Schauspiel überall hervor. So sagt Portia, als Bassanio unter den Kästchen wählen soll (III, 2):

Laß nun Musik ertönen, weil er wählt;
So, wenn er fehltrifft, end' er schwanengleich,
Hinsterbend in Musik
Er kann gewinnen,
Und was ist dann Musik? Dann ist Musik
Wie Jubelklang, wenn sich ein treues Volk
Dem neu gekrönten Fürsten neigt

Es ist, als ob Shakespeare hier im Kaufmanne zum ersten Male die durch und durch musische Natur seines Wesens so recht hätte offenbaren wollen.

Die leichtsinnige Jessica läßt er diese tiefsinnigen Worte sagen:

Nie macht die liebliche Musik mich lustig.

und er läßt den Lorenzo erklärend antworten, das rühre von dem Lauschen der Seele her; der Ton der Trompete beherrsche eine Schar unzugereiteter Pferde; Orpheus habe, wie die Sage erzähle, Bäume, Felsen und Fluten gelenkt:

Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wut,
Das nicht Musik auf Zeit verwandelt.

Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
 Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
 Taugt zum Verrat, zu Räuberei und Tücken;
 Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
 Sein Trachten düster wie der Erebos:
 Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!

Buchstäblich ist das ja vom Dichter nicht gemeint. Man achte jedoch darauf, wer bei Shakespeare unmusikalisch ist. Hier Shylock, der „das Gequäp der quergehaltnen Sackpfeife“ verabscheut, demnächst Hotspur, der allzu heroisch = unzivilisiert ist, ferner der allzu störrische Benedict, der allzu fanatisch politische Cassius, der allzu afrikanisch barbarische Othello und endlich ein Wesen wie Caliban, der indessen wie durch Zauberei von der Musik überwältigt wird.

Musikalisch sind dagegen alle die weicheren Wesen. Im ersten Teil von Heinrich IV. Mortimer und seine Walliserin, die ja gegenseitig ihre Sprache nicht verstehen können (III, 1):

Doch bis ich, Liebe, deine Sprach' erlernt,
 Will ich nie müßig gehn; denn deine Zunge
 Macht Welsh so süß, wie hoher Lieder Weisen,
 Die eine schöne Königin entzückend
 Zu ihrer Laut' in Sommerlauben singt.

Musikalisch sind die rührenden jungen Mädchen und Frauen Ophelia und Desdemona und ferner Gestalten wie Jacques in Wie es euch gefällt und wie der Herzog und Viola in Was ihr wollt. Dieses letztere Schauspiel ist sogar ganz und gar von Musik durchzogen. Die Leidenschaft für die Sprache der Töne schlägt in den ersten Zeilen des Stückes ihren ersten Akkord an:

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
 Spielt weiter! Gebt mir Übermaß davon,
 Daß, übersatt, die Lust erkrank' und sterbe.
 Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
 O sie beschlich mein Ohr, dem Beste gleich,
 Der auf ein Weichenbette lieblich haucht
 Und Düste stiehlt und gibt! — . . .

Hier kommt auch Shakespeares Liebe für die Töne der Volkslieder zum Ausbruch, wenn er den Herzog sagen läßt (II, 4):

Nun denn, Cesario, jenes Stückchen nur,
 Das alte, schlichte Lied von gestern Abend!
 Mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr,
 Mehr als gesuchte Wort' und lust'ge Weisen
 Aus dieser raschen, wirbelsüß'gen Zeit.

So voll von Bedürfnis nach Musik und Neigung zur Musik wie hier der Herzog oder wie Lorenzo am Schlusse des Kaufmanns von Venedig ist Shakespeare in dem kurzen, glücklichen Zeitraum gewesen, wo er unbesiegt von der Schwermut, die in ihm wie in allen tieferen Naturen als Möglichkeit verborgen lag, es fühlte, wie seine Fähigkeiten sich kräftigten und entfalteten, wie sein Leben mit jedem Tage an Bedeutung und Fülle zunahm, und wie schöpfungskräftig und durch und durch harmonisch sein Inneres sich gestaltete. Die große Schlußharmonie im Kaufmann von Venedig ist gleichsam ein Sinnbild des Gefühls von innerem Reichtum und des Gleichgewichts, das er nun errungen hatte.

XXII.

Aus dem Jahre 1596 liegt ein Drama vor: *The Raigne of King Edward the third: As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London*, das von verschiedenen englischen Kritikern und Kennern (darunter Halliwell-Philips) teilweise Shakespeare zugeschrieben wird; wenigstens seien die besten Partien stark von ihm aufgefrischt. Es liegen gute Gründe vor, dieser Meinung beizutreten. Obgleich das Drama den Werken Shakespeares nicht mehr als zahlreiche andere Schauspiele aus Elisabeths Zeit ähnlich sieht, und obwohl Swinburne es für ausgemacht hält, daß das Stück von einem Nachahmer Marlowes geschrieben sei, spricht große Wahrscheinlichkeit dafür, daß Shakespeare an Edward III. mitgearbeitet habe. Bemerkenswert sind folgende Zeilen aus einer Replik von Warwick:

A spacious field of reasons could I urge
 Between his glory, daughter, and thy shame:
 That poison shows worst in a golden cup;
 Dark night seems darker by the lightning flash;
 Lilies that fester smell far worse than weeds
 And every glory that inclines to sin,
 The shame is treble by the opposite.

Die gesperrt gedruckte Zeile:

Lilien, die faulen, sinken mehr als Unkraut

ist ja nämlich die Schlußzeile in Shakespeares vierundneunzigstem Sonett.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieses Sonett schon damals geschrieben gewesen sei. Vermutlich hat Shakespeare in dem Sonett eine von ihm selbst hinzugegedichtete Zeile in dem Schauspiele eines anderen verwendet.

Der fremde Forscher weicht davor zurück, sein Urtheil gegen das der Eingeborenen aufzustellen, wo von englischer Sprache und englisch dichterischem Stil die Rede ist. Nichtsdestoweniger fühlt er sich zuweilen dazu gezwungen, bei den vielen Schauspielen aus jener Zeit, die bald von diesem, bald von jenem Kritiker ganz oder teilweise unserem Dichter zugeschrieben werden. Ein solches Drama ist z. B. *Arden of Feversham*, wahrlich eines der bewundernswertesten Schauspiele jener reichen Zeit, dessen Wert einem auffällt, selbst wenn man es zum ersten Male in dem unkritischen Alter der frühen Jugend liest. Swinburne sagt: „Ich finde es nicht nur zulässig, sondern geradezu logisch zu sagen: Dieses Werk, zweifellos das Werk eines jungen Mannes, kann unmöglich von irgend einer anderen jugendlichen Hand als von der Shakespeares stammen.“

Wie gering auch das Vertrauen ist, das ich in dieser Frage im Vergleich mit Swinburne verdiene, so ist es mir unmöglich, seine Anschauung zu teilen. Ich kann, so hoch ich *Arden of Feversham* auch schätze, nicht glauben, daß Shakespeare eine einzige Zeile davon geschrieben habe. Die Wahl des Stoffes ist ihm nicht ähnlich, noch weniger die Art der Behandlung. Es ist die bürgerliche Tragödie einer Frau, die einen dreifachen Mordversuch gegen ihren guten und feinen Mann unternimmt, um sich freier mit ihrem elenden Geliebten vereinigen zu können — eine Dramatisierung einer wirklichen Kriminalsache, die sich genau an die Akten hält, diese aber mit einem vorzüglichen Seelenstudium durchdrungen hat. Shakespeare nährte Unwillen gegen derartige Stoffe und hat sie später nie behandelt; aber warum sollte er sie gescheut haben, wenn er sie so gut zu behandeln verstand! Doch die Hauptsache ist die, daß wir im Stil und in der Diction nur

an einzelnen Stellen der Monologe das treffen, was Shakespeares Eigentümlichkeit ausmacht: die Phantasie im Ausdruck, die überreiche Lyrik, welche die Replik wie mit einem Sonnenstrahle vergoldet. In Arden of Feversham ist es Werkeltag.

Aber das große, Shakespeare bezeichnende Merkmal ist das Schwungbrett, das er unter die Worte, unter die Repliken legt. Einen Schritt machen wir auf der Erde, und beim nächsten fliegen wir. Der Vers gewinnt bei ihm sehr schnell eine reiche, schwere Melodie, wird nie flach oder gewöhnlich. In den Schauspielen aus Englands Geschichte schlägt die Diktion zuweilen in den Balladen- oder Romanzenstil um. Eine Unterströmung von Pathos oder Schwärmerei oder von übermütiger Laune reißt uns immer mit sich. Wir befinden uns stets außerhalb des alltäglichen Grau in Grau. Denn Werkeltag bedeutet Phantasielosigkeit, und alle Personen Shakespeares, mit alleiniger Ausnahme der durch ihre Dummheit lächerlichen, besitzen eine farbenreiche Phantasie.

Um sich zu überzeugen, in welchem Grade dies der Fall ist, achte man auf die Diktion im ersten Teil von Heinrich IV., dem großen Werke, das er unmittelbar nach dem Kaufmann von Venedig ausführt.

Glendower gegenüber, der immer auf dem Rothurne ist, Gesichte, sieht, an Vorbedeutungen glaubt, über Geister gebietet usw., steht hier Heinrich Percy als der nüchterne und verständige Mann, der sich immer an die Erde hält und nur an das glaubt, was seine Sinne erfassen und seine Vernunft anerkennt. Gleichwohl ist aber auch in ihm eine Feder, die nur berührt zu werden braucht, und er schwingt sich auf zu der Poesie, die der Ode angehört. Der König hat den Mortimer treulos genannt. Percy tut Einspruch dagegen (I, 3): Mortimer habe keinen Scheinkrieg gegen Glendower geführt:

dies zu beweisen,

G'nügt eine Zunge für den offenen Mund
So vieler Wunden, die er kühn empfing,
Als an des schönen Severn kief'gem Ufer
Im einzelnen Gefecht Arm gegen Arm
Er einer Stunde bestes Teil verbrachte,
Tropf wechselnd mit dem großen Glendower.
Dreimal verschmauschten sie und tranken dreimal
Nach Übereinkunft aus des Severn Flut,

Der, hang vor ihren blutbegier'gen Blicken,
 Unter sein bebend Schilf erschrocken tief
 Und barg sein krauses Haupt im hohlen Ufer
 Besetzt mit dieser tapfern Streiter Blut.

So spricht Homer vom Skamandros.

Worcester sagt, er wolle dem Percy ein Wagestück zeigen,
 so voll Gefahr: als über einen tobend brüllenden Strom auf eines
 Speeres schwankendem Schaft zu schreiten. Er antwortet:

Schickt nur Gefahr von Osten bis zum West,
 Wenn Ehre sie von Nord nach Süden kreuzt,
 Und laßt sie ringen: o das Blut wallt mehr
 Beim Löwenhegen als beim Hasenjagen!

Als Northumberland von ihm gesagt hat, die Einbildung von
 großen Taten (imagination of some great exploit) reiße ihn über
 die Schranken der Geduld, ruft er aus:

Bei Gott! Mich dünkt, es wär' ein leichter Sprung
 Vom blaffen Mond die lichte Ehre reißen,
 Oder zu tauchen in der Tiefe Grund,
 Wo nie das Senkblei bis zum Boden reichte
 Und die ertränkte Ehre bei den Voden
 Herausziehen

Welch eine Anhäufung von bildlichen Ausdrücken bei diesem
 Feinde von Pathos und Musik! Von den Wunden, die mit offenem
 Munde sprechen — ein verhältnismäßig schwaches Gleichnis —
 bis zur reinen Mythenbildung! Der Fluß erschrickt vor den blut=
 begierigen Blicken der beiden Kämpfenden, er verbirgt sein krauses
 Haupt, seinen Vockentopf im Schilf — das ist klassische Götter=
 Sagen-Formation. Die Gefahr kommt von der einen Himmelsecke,
 die Ehre von der anderen, um einen Kampf auszusechten — das ist
 eine Wallyhrenbildung altnordischer Art. Der Ehre Kranz hängt
 an dem Horn des Mondes — das ist ein im Märchenstil ver=
 größertes Turnierbild. Die versunkene Ehre wird an den Voden
 aus der Tiefe gezogen — das ist ein Taucherbild, worin die Ehre
 phantasiereich in ein Weib verwandelt wird, das ins Meer gestürzt
 ist und gerettet werden soll. Und das alles in drei kurzen Repliken.

Wo diese Reizbarkeit der Phantasie mangelt, wie in Arden
 of Feversham, da fehlt auch das Shakespearesche Merkmal.

Selbst wo sein Stil verständig und nüchtern erscheint, ist er verschwenderisch reich an gebundener Phantasie, wie man von gebundener Elektrizität spricht, und bei der geringsten Veranlassung entladet diese sich, explodiert, zaubert vor unserem Auge die Figuren eines Feuerwerks hervor und wirkt auf das Ohr wie die Melodie eines brausenden, stürzenden Wasserfalls.*)

Im Jahre 1598 erschien in Quartformat ein Drama mit folgendem Titel:

The History of Henrie the Fovrth; With the battell at Shrewsburie, betweene the King and Lord Henry Percy, surnamed Henrie Hotspur of the North. With the humorous conceits of Sir John Falstallfe. At London. Printed by P. S. for Andrew Wise, dwelling in Paules Churchyard, at the signe of the Angell. 1598.

Das war der erste Teil von Shakespeares Heinrich IV., der im Jahre 1597 geschrieben sein muß, jenes Drama, worin Shakespeare seine große, überwältigende Selbstständigkeit erreicht hat. Drei- unddreißig Jahre alt, steht er zum erstenmal auf der Höhe seiner Künstlergröße. Der Reichtum dieses Schauspiels an Charakteren, an Witz, an Genie ist niemals übertroffen worden. Als Drama betrachtet, ist es etwas lose gebaut — noch loser und technisch schwach gebaut ist der zweite Teil, der gegen den ersten nicht aufkommt — aber nur als Dichtwerk geschätzt, ist es eines der allervorzüglichsten Werke der Weltliteratur, heroisch und burlesk, ergreifend und niedrig komisch zu gleicher Zeit. Und die Gegensätze sind nicht antithetisch einander gegenübergestellt, wie später in Victor Hugos Studien nach diesem Stil, sondern sie bewegen sich mit der vollen Freiheit des Lebens.

Als das Drama geschrieben wurde, neigte sich das sechzehnte Jahrhundert, dieses in der Geschichte des Menschengesistes so große Jahrhundert, seinem Ende zu. Aber niemand hatte damals den schlaffen Gedanken, den Ausgang eines Jahrhunderts zu einer Art von Sinnbild für das Sinken des Lebensmutes und der Energie

*) Dieser Shakespearesche Stil, wie er sich in den Werken dieses Zeitraumes entwickelt, hat Goethe und seine Jugendgefährten Lenz und Klingler begeistert, in Dänemark Hauch und Bredahl ergriffen und die Diction ihrer tragischen Dramen geschaffen. Björnson ist in Maria Stuart und Sigurd Slembe davon beeinflusst.

zu gestalten. Niemals waren in der englischen Gesellschaft und in Shakespeares Gemüt die Wogen des gesunden Selbstgefühls und der erzeugenden Kraft so hoch gestiegen. Es geht ein Dur-Ton durch Heinrich IV. und den sich daran anschließenden Heinrich V., wie wir ihn vorher nicht bei Shakespeare angetroffen haben und später nicht mehr finden werden.

Shakespeare entnahm den Stoff zu diesen Dramen Holinsheds Chronikenbuch und einem alten, ganz kindlichen Schauspiel *The Famous Victories of Henry the fifth, Containing the Honorable Battel of Agin-court*. Hier fand er König Heinrich als jungen Prinzen in schlechter Gesellschaft mit Zechbrüdern und Straßenräubern. Wahrscheinlich hat Shakespeare dadurch die Idee und den Mut zu einem Schritt bekommen, den er noch nicht gewagt oder versucht hatte, nämlich in historischer Verkleidung einfach das Leben seiner Zeitgenossen, seine eigenen Erfahrungen aus dem täglichen Leben und dem Wirtshause, in die dramatisierte Geschichte von einem ehemaligen Fürsten einzuführen, der ihm als Englands Nationalheld vor Augen stand. Dadurch erhielt das Bild eine Frische ohnegleichen.

Von dem alten, geistlosen Stücke, das in den Jahren 1580 bis 1588 aufgeführt wurde, hat Shakespeare übrigens beinahe nichts gebrauchen können; er entnahm ihm nur die Anekdote von der Ohrfeige, die Harry als Prinz dem Lord Oberrichter gibt, und ein paar Namen: das Wirtshaus in *Eastcheap*, *Gadshill*, *Ned* und den Namen, nicht die Gestalt, *Sir John Oldcastle*; so hieß ursprünglich *Falstaff*.

Zu der Hauptperson, dem jungen Prinzen, fühlte Shakespeare sich durch einige der in den Tiefen seines Wesen begründeten Sympathien hingezogen. Wir haben gesehen, wie lebhaft und nachhaltig ihn der Gegensatz zwischen Schein und Wesen beschäftigte, und zwar zuletzt im Kaufmann von Venedig. So aufgebracht und gereizt er sich durch die Menschen fühlte, die für mehr gelten wollten, als sie waren, durch die Affektierten und Aufgeblasenen, ja sogar durch die Frauen, die schöner scheinen wollten, als sie waren, und sich mit falschen Farben und falschen Haaren schmückten, so warm schlug sein Herz für jeden, der den Schein gegen sich hatte und große Eigenschaften hinter einem unansehnlichen Auftreten und verkannten Betragen verbarg. Während seines ganzen Lebens litt

er ja unter dem Gegensatze, daß er, der die größten Werte — reiche Menschlichkeit und eine unerschöpfliche Genialität — in seiner Seele fühlte, äußerlich nichts anderes war als ein Gaukler, der mit scheinbarem Leichtsinne darauf ausging, durch Späße und Erdichtungen die Menge zu ergötzen, um auf ihre Kosten seinen Beutel zu füllen. Hier und da konnte dieses Urtheil der Außenwelt, wie die Sonette zeigen, verwirrend auf ihn einwirken, so daß er nahe daran war, sich über seine Stellung hier im Leben und über die Welt des Scheins zu schämen, in der seine Tage dahingingen; es verlangte ihn dann doppelt, klar zu stellen, wie groß der Abstand sein kann zwischen dem, was ein Mann scheinbar ist, und dem, was seinen wirklichen Wert ausmacht.

Hierzu kam, daß der Stoff, so aufgefaßt, ihm Veranlassung gab, ehe er die heroische Saite auf seiner Leier anschlug, für das Recht fecker und hochbegabter Jugend sich auszutoben, eine Lanze einzulegen, und gegen spießbürgerliche und allzu rasche Verdammungsurtheile der Moralisten und Puritaner Einsprache zu erheben. Es würde sich hier zeigen, daß große Vorsätze und heldenmütige Energie unversehrt aus den Gefahren sogar recht bedenklicher Zerstreuungen hervorgehen könnten. Dieser Prinz von Wales war ja das lustige England und das eroberungsdurstige England (*merry England* und *martial England*) in einer Person.

Für die jungen, vornehmen Zuschauer konnte ferner nichts ansprechender sein, als den großen König sich als jungen Prinzen in solchen Häusern, die sie selbst recht häufig besuchten, herumtummeln und doch — wie die besten unter ihnen — das Bewußtsein seiner hohen Würde bewahren zu sehen. Sie beobachteten mit Befriedigung, wie er die Hoffnung auf eine große Zukunft, den Willen, durch große Thaten Ehre zu erringen, trotz seines Verhältnisses zu Falstaff und Bardolph, zu Frau Hurlig und Dortchen Lafkenreißer, festhielt.

Diese jungen, englischen Aristokraten jener Zeit, die bei Shakespeare Mercutio und Benedict, Gratiano und Lorenzo heißen, suchten sich ja ihren ganzen Londonertag hindurch zu ergötzen. In Seide oder aschfarbigem Samt gekleidet, einen mit Goldschnüren besetzten Mantel über den Schultern, begann der junge Mann den Tag mit einem Ritte nach der St. Paulskirche, in deren Mittelgang

er ein duzendmal auf und ab spazierte und den jungen Bürger-
töchtern euphuistisch den Hof machte; er blieb vor den Läden der
Buchhändler stehen, um in der neuesten Flugschrift gegen den Tabak
oder in dem letzten Theaterstück zu blättern. Dann ritt er nach
der Taverne, wo er mit seinen Freunden zu Mittag speisen wollte,
sprach von Drake's Reisen nach Portugal, von Essex' Taten bei
Cadix oder von der Lanze, die er gestern mit dem großen Raleigh
auf dem Turnierplatze gebrochen habe, mischte italienische und
spanische Brocken in sein Englisch und ließ sich nach Tisch über-
reden, ein von ihm selbst gedichtetes Sonett vorzulesen. Um drei Uhr
ging er ins Theater, sah Burbage als Richard III., hörte Kemp
seinen Jig singen, verbrachte eine Stunde im Bärengarten, wo er
zusah, wie sich die Bären gegen die auf sie gehekten Hunde ver-
theidigten, und ließ sich beim Barbier zu dem Feste zustutzen, das
er am Abend der Verabredung gemäß mit seinen Freunden und
Bekannten in irgend einem Wirtshause feiern sollte. Solche Wirts-
häuser waren: The Mitre, The Falcon, The Apollo, The Steelyard,
The Boars Head, The Devil oder The Mermaid, der berühmteste
Versammlungsort, wo der literarische Klub der Sirene, den kein
geringerer als Sir Walter Raleigh gestiftet hatte, seine Zusammen-
künfte hielt. *) An diesen Orten traf der junge Aristokrat die besten
Schauspieler, wie Burbage und Kemp, und die hervorragendsten
Schöngeister wie Vylh, George Chapman, John Florio, Michael
Drayton, Samuel Daniel, John Marston, Thomas Nash, Ben
Jonson, William Shakespeare.

Thornbury hat das treffende Wort gesprochen, das Sonder-
gepräge für das Leben in Elisabeth's Zeitalter sei die Geselligkeit
gewesen. Stets war man in Gesellschaft: in der Paulskirche, im
Theater und im Wirtshause. Familienverkehr kannte man zu jener
Zeit nicht; die Frauen hatten, wie in dem alten Griechenland, für
den gesellschaftlichen Umgang keine Bedeutung. Die Männer kamen
in den Wirtshausklubs zusammen, um zu trinken, zu festen und
miteinander zu sprechen. Es wurde tapfer getrunken, fast stärker
als in Dänemark, das doch als das gelobte Land der Trink-
gelage angesehen wurde. (Man vergleiche die bezüglichen Äußerungen
in Hamlet I, 4 mit denen in Othello II, 3.) Die Wirtshäuser

*) Thornbury: Shakespeares England I, S. 104.

waren außerdem beliebte Orte für Stelldicheins bei den häufigen Liebesverhältnissen zwischen adeligen Kavalieren und Bürgerfrauen. Hierhin nahmen die leichtsinnigen jungen Leute ihre Geliebten mit. Und hier wurde nach beendigter Abendmahlzeit um Krontaler Karten gespielt und gewürfelt.

Schriftsteller und Dichter begegneten sich hier und führten Wortkriege miteinander, Witzkämpfe, bei denen die übermütige Laune Funken sprühte. Es waren Ballspiele mit Worten, bei denen es galt, den Gegner matt zu machen; es waren Treffen, bei denen man einander mit Einfällen bombardierte. Beaumont hat diese Zusammenkünfte in einigen Versen an Ben Jonson verherrlicht, der nicht nur als großer Liebhaber von Getränken, sondern auch als unterhaltender *magister bibendi* sehr gefeiert und bewundert wurde. Darin heißt es: Welche Dinge haben wir nicht gesehen im Mermaid! Welche Worte gehört, so heiter, so voll von feinen Flammen, als ob jeder einzelne seinen Witz in einen Scherz hätte niederlegen wollen, um den ganzen Rest seines Lebens als ein Dummkopf zu verleben.*)

In seinem Schauspiele *Every man out of his humour* hat Ben Jonson Marston unter dem Namen Carlo Buffone eingeführt. Er wartet im Wirtshause *The Mitre* auf seine Freunde, und als der Kellner George ihm den verlangten Wein gebracht hat, spricht er folgende Worte:

Carlo (trinkt). Ja, in Wahrheit, Sir, das ist das reine Wesen. O George! Ich könnte ihm die Nase abbeißen, süßer Schlingel, aus lauter Zärtlichkeit, denn er hat mir Nektar gebracht, die Seele der Traube selbst! Ich will meine Schlafen ein wenig damit waschen und gleich ein Duzend Schlücke trinken, das wird mein Hirn wärmen, meiner Einbildungskraft Feuer verleihen. Ich werde nichts anderes reden als Raketen und Feuerwerk den ganzen Abend. — So, Sir! und seid so gut, dort stehen zu bleiben, Sir! und ich hier. So. (Er stellt die beiden Becher, die er verlangt hat, auseinander, trinkt aus dem einen und stößt mit dem anderen an, spricht bald im Namen des einen Bechers, bald in dem des anderen und trinkt abwechselnd daraus.)

*) What things have we seen
Done at the Mermaid! heard words that have been
So nimble, and so full of subtile flame,
As if that every one from whence they came
Had meant to put his whole wit in a jest
And hat resolv'd to live a fool the rest
Of his dull life.

Bekannt und oft angeführt ist die Stelle aus Fullers „Worthies“ über die vielen Wortkämpfe, die zwischen Shakespeare und dem gelehrten Ben ausgefochten wurden. Letzteren vergleicht er mit einer großen spanischen Galeone, wogegen Shakespeare an ein englisches Kriegsschiff erinnerte: „Master Jonson war höher gebaut an Gelehrsamkeit; solide, aber langsam in seinen Wendungen. Shakespeare war wie der englische Man-of-war weniger massiv, segelte aber leichter, konnte sich nach jeder Strömung drehen, über Stag wenden und aus jeder Windrichtung Nutzen ziehen wegen der Schnelligkeit seines Wizes und seiner Erfindungsgabe.“ Obgleich Fuller nicht Ohrenzeuge dieser Gespräche gewesen ist, so trägt sein Referat doch das Gepräge voller Zuverlässigkeit.

Unter den Männern, die zu dem Kreise gehörten, den Shakespeare in seiner Jugend aufsuchte, sind natürlicherweise Typen jeder Art gewesen, vom Genie bis zur Karikatur, und bei einigen zeigte sich etwas Geniales und etwas Karikiertes, etwas Amüsantes und etwas Lächerliches in humoristischem Gemisch. Wie jedes ansehnliche Haus damals seinen Jester (Spaßmacher oder Narr) hatte, so hatte jeder lustige Kreis seinen Spaßvogel und Hanswurst. Der Jester war der Schrecken der Küche — denn er stahl einen Pudding, sobald der Koch den Rücken wandte — und die Freude der Mittagsmahlzeit, denn er konnte Stimmen nachmachen, drollige Sachen vorbringen, Pöffen treiben und die schlechte Laune der Herrschaft weglassen. Die komische Person des Wirtshauskreises war der, der immerfort Witz riß, und über den immerfort Witz gerissen wurden. Er diente stets zum Gelächter, war aber doch stets frisch und unverzagt in dem Streben, sich an der Gesellschaft zum Ritter zu schlagen, die mit ihm scherzte.

Zu Shakespeares Kreis hat sicher auch jener Chettle gehört, der, wie wir gesehen haben, seiner Zeit Greenes Witz für einen Heller herausgab und sich später wegen der groben Ausfälle der kleinen Schrift gegen Shakespeare entschuldigte. Diesen führt Dekker in *A Knights Conjuring* aus dem Jahre 1607 bei der Schilderung der Dichtergesellschaft in Elysium mit den Worten ein: „Herein tritt Chettle, schwitzend und schnaubend wegen seiner Fettigkeit: um ihn als guten, alten Bekannten willkommen zu heißen, erheben sich alle Dichter und fallen auf einmal aufs Knie, um in dieser Stellung auf das Wohl aller Liebhaber des Helikon zu trinken.“

Elze hat die vielleicht richtige Vermutung ausgesprochen, daß wir in diesem alten, braven, schwitzenden und schnaubenden Dickwanst, der von der ganzen, munteren, jungen Versammlung so humoristisch mit einem Kniefall begrüßt wird, eben das Modell vor uns haben, nach dem Shakespeare seinen Halbgott geformt hat, den unsterblichen John Falstaff, ohne Frage die lustigste, kompakteste und komischste Komödienfigur, die es gibt.

Falstaff übertrifft durch seine dichte und solide Ergöglichkeit, durch die Unendlichkeit des in seiner Person angehäuften Gelächersstoffes alles, was das Altertum und das Mittelalter an komischen Figuren hervorgebracht hat, und alles, was die Schauspiele späterer Zeiten aufzuweisen haben.

In seinem Wesen ähnelt er teils dem Silen des alten Griechenlands und teils dem Vidushakas des alten indischen Schauspiels; halb ist er Hofnarr, halb Freund und Rechengenosse des Helden. Er umfaßt die beiden komischen Typen der alten römischen Komödie, Artotrogus und Phrygopolinices, den Schmarozer und den großsprecherischen Soldaten. Wie ein römischer Scurra läßt er seinen Patron die Rechnung bezahlen und ergötzt ihn dafür durch seine witzigen Einfälle, und wie ein Miles gloriosus ist er der Prahlhans aller Prahlhänse, der Lügner aller Lügner und dem schönen Geschlecht gegenüber schwach. Und doch ist er allein reicher und amüsanter als alle antiken Silene und Hofnarren und Prahlhänse und Schmarozer.

In dem auf seine Entstehung folgenden Jahrhundert erhält sowohl Spanien als auch Frankreich ein Theater; in Frankreich hat nur eine einzige drollige und lustige Person, Moron in Molières *La Princesse d'Élide*, einige schwache Züge seines Wesens; in Spanien, wo Sancho Pansas ergötzliche und großartige Gestalt die ganze Reihe von komischen Figuren aus Calderons Theater inspiriert hat, steht der Gracioso stets im Gegensatz zum Helden und erinnert hie und da ein wenig an Falstaff, jedoch immer nur als eine Abstraktion irgend einer Seite seines Naturells, oder weil er sich in einer Situation befindet, die an eine Falstaffsche anklingt. In *La dama duende* trinkt er und ist feig; in *La gran Zenobia* prahlt er aufs unglaublichste und verwickelt sich in seine Lügen wie Falstaff. In *La puente de Mantible* wird er sogar (wie das für Falstaffs Person in den Szenen mit dem Oberrichter und

Coleville angedeutet ist) wegen seines kriegerischen Mutes berühmt und gefürchtet. Und doch ist ihm gerade wie Falstaff sehr übel zu Mute bei kriegerischen Zusammenstößen; oft vertriecht und verbirgt er sich hinter einem Busch oder einem Baum. In *La hija del ayre* und *El principe constante* gebraucht er ganz dasselbe Mittel wie Falstaff und gewisse niedrigere Tiere, indem er sich auf den Boden wirft und sich tot stellt. Falstaffs berühmte Äußerungen über die Ehre, die auch von Molières Moron gestreift werden, sind in *Los empeños de un acaso* dem Hernando in den Mund gelegt; Falstaffs Beschützermiene und seine selbstzufriedene Väterlichkeit finden wir bei Fabio in *El secreto à voces*. Es sind also einzelne Eigenschaften, losgerissene Seiten von Falstaffs Charakter, die hier als ganze Personen auftreten. Calderon blickt im allgemeinen mit wohlwollenden Vateraugen auf seinen Gracioso. Doch zuweilen wird er gleichsam empört über die epikuräische, unchristliche, unritterliche Lebensanschauung seines Spaßmachers. So läßt er in *La vida es sueño* den armen Clarin, der sich während der Schlacht hinter einem Busche verkrochen hat, von einer Kugel getroffen werden, um zu zeigen, daß der Feige der Gefahr nicht entgeht; er hält ihm eine äußerst feierliche Leichenrede, die ebenso moralisch ist, wie König Heinrichs V. Abschiedsworte an Falstaff.

Ebenso wenig jedoch, wie Calderon und Molière Shakespeares Falstaff gekannt haben, ebenso wenig ist er seinerseits bei der Schöpfung eines dicken Ritters von irgend einem Vorgänger in der komischen Kunst merkbar beeinflusst worden.

Dennoch muß unter diesen Vorgängern ein einzelner großer Schriftsteller, einer der größten, an dieser Stelle mit Shakespeare verglichen werden, und das ist Rabelais, der große Meister der Frührenaissance in Frankreich, der zu den wenigen Schriftstellern gehört, von denen wir sicher wissen, daß Shakespeare sie gelesen hat. Er deutet an einer Stelle auf ihn hin; in *Wie es euch gefällt* sagt Celia (III, 2), als Rosalinde ein Duzend Fragen an sie richtet und mit einem Worte Antwort verlangt: „Da müßt Ihr mir erst Gargantuas Mund leihen: es wäre ein zu großes Wort für irgend einen Mund, wie sie heutzutage sind.“

Vergleicht man in seinen Gedanken Falstaff mit Panurge in Pantagruels Geschichte, so wird man sehen, daß Rabelais sich zu

Shakespeare verhält wie ein Titan zu einem olympischen Gott. Rabelais ist der Titan, riesengroß, unverhältnismäßig; mächtig, aber unförmlich. Shakespeare ist der Gott, kleiner und nicht so unermesslich, ärmer an Ideen, wenn auch reicher an Einfällen, aber mit äußerster Festigkeit durchgeformt.

Rabelais stirbt im Alter von siebenzig Jahren, ungefähr zehn Jahre vor Shakespeares Geburt; der ganze Unterschied der Frührenaissance und der Hochrenaissance trennt die beiden. Er ist Dichter, Philosoph, Polemiker, Reformator im größten Stil, bis zum Scheitern exklusive, aber stets vom Scheitern bedroht. Shakespeares Derbheiten sind im Vergleiche mit den seinigen, was ein Mistbeet im Vergleich mit der cloaca maxima ist; stromweise fließen die burlesken Unflätigkeiten aus seiner Feder.

Sein Panurge ist so viel größer als Falstaff, wie Utgarde-Loke größer ist als Asaloke. Auch Panurge ist redselig, witzig, ränkevoll und rücksichtslos in seinem Betragen, ein Spottvogel, der durch seine lustige Unverschämtheit allen den Mund stopft. Im Kriege kämpft Panurge ebensowenig wie Falstaff, er sticht vielmehr wie Falstaff die Feinde tot, die schon ins Gras gebissen haben. Er ist abergläubisch, aber nichtsdestoweniger ein Hanswurst, dem nichts heilig ist, und der die Opferstöcke bestiehlt. Er ist ein grundegoistischer, sinnlicher Faulenzenz, schamlos und rachsüchtig und langfingerig, und wird mit der Zeit immer mehr Memme und Brähler.

Pantagruel ist der edle Riese, Königssohn wie Prinz Heinrich. Er hat wie der Prinz die eine Schwäche, daß er die Gesellschaft von Leuten, die weit unter ihm stehen, nicht entbehren kann. Da Panurge witzig ist, so kann Pantagruel sich das Vergnügen, über seine lungenererschütternden Einfälle zu lachen, nicht versagen.

Aber Panurge ist im Gegensatz zu Falstaff eine Satire im größten Stil. Wenn Panurge ein bedeutender Kenner des Finanz- und Steuerwesens ist, wenn er 63 Arten kennt, um das Geld herbeizuschaffen, aber 214 Arten, um es auszugeben, und im übrigen Schulden macht — was er den Kredit stiften nennt — so ist er ein Typus des damaligen französischen Hofes. Wenn Panurge 6 Billionen, 789 Millionen, 406 000 Königstaler Steuern aus seinem Lehn erhebt und außerdem noch von den Maikäfern und Seeschnellen eine Einnahme von 2 435 768 Lämmertalern mit

schwerer Wolle hat — so ist das die reine Satire auf die Geld=erpressungen, denen die damaligen französischen Lehnsherren sich nach Herzenslust hingaben.

Shakespeare magt sich nicht so weit hinaus. Er ist nur Dichter und in seiner Eigenschaft als Dichter nur defensiv; die einzige Macht, von der man sagen kann, daß er sie angegriffen hat, ist der Puritanismus (Was ihr wollt, Maß für Maß usw.), und auch das nur indirekt und zur Selbstverteidigung. Außerst zahm sind außerdem diese Angriffe im Vergleich mit den Angriffen der Dramatiker vor dem Siege des Puritanismus und der dichtenden Kavaliers nach der Wiedereröffnung der Theater. Aber Shakespeare war, was Rabelais nicht war, Künstler, und als Künstler ein wahrer Prometheus in seiner Fähigkeit, Menschen zu formen.

Als Künstler hat er denn auch das überströmend Reiche und Üppige, das wir bei Rabelais finden, ja er übertrifft ihn in gewisser Beziehung. Schon Max Müller hat den Reichtum seines Wortvorrats beobachtet. Er scheint hierin alle anderen Schriftsteller zu übertreffen. Das Libretto einer italienischen Oper enthält selten mehr als 600—700 Wörter. Ein wohlgezogener, moderner Engländer gebraucht, sagt man, in seiner Umgangssprache selten mehr als 3000—4000 Wörter. Man hat ausgerechnet, daß scharfe Denker und große Redner in England es bis zu einer Herrschaft über 10 000 Wörter bringen. Das alte Testament ist ganz und gar mit 5642 Wörtern geschrieben. Shakespeare hat in seinen Gedichten und Schauspielen über 15 000 Wörter angewandt. Und in wenigen dieser Schauspiele wird man eine so sprudelnde Fülle finden wie in Heinrich IV.

Falstaffs ursprünglicher Name im Schauspiele war, wie schon erwähnt, Sir John Oldcastle. In der zweiten Szene des ersten Aufzugs (erster Teil) stoßen wir auf ein daher rührendes Überbleibsel: der Prinz nennt den fetten Ritter „my old lad of the castle“; das Wortspiel mit jenem Namen liegt hier auf der Hand. In der zweiten Szene des zweiten Aufzugs ist der Vers:

Away, good Ned, Falstaff sweats to death

nur deshalb so unvollkommen geworden, weil der zweifelbige Name in aller Eile an Stelle des längeren eingeschoben wurde. In der ältesten Quartausgabe des zweiten Teiles ist die Abkürzung Old.

vor einer Replik stehen geblieben, und in der zweiten Szene des dritten Aufzugs heißt es von Falstaff, er sei bei Thomas Mowbray, dem Herzog von Norfolk, Page gewesen, was bei dem historischen Oldcastle tatsächlich zutrifft. Dieser Mann ist indessen durchaus nicht der Schwiemel gewesen, den Shakespeare geschildert hat; als Anhänger von Wickefs reformatorischer Lehre wurde er auf Veranlassung Heinrichs V. selbst dem Kirchengenichte übergeben und am Weihnachtsmorgen des Jahres 1417 außerhalb Londons über einem langsamen Feuer geröstet. Da die Familie gegen die Herabwürdigung protestierte, die der Name des Stammvaters im Schauspieler erfuhr, so wurde der dicke Ritter umgetauft. Daher heißt es im Epiloge zum zweiten Theil, der Verfasser gedenke die Geschichte fortzusetzen, und zwar mit Sir John darin, der sich zu Tode schwitzen solle. Denn Oldcastle starb als Märtyrer und ist nicht der Mann.

Unter dem Namen Falstaff wurde er nach Verlauf von fünfzig Jahren Shakespeares populärste Gestalt; sein Name wird zwischen 1642 und 1694 häufiger genannt als der Name irgend einer anderen Person oder irgend eines anderen Werkes von unserem Dichter; sehr bezeichnend aber ist es, daß er von den Zeitgenossen trotz seiner Beliebtheit bei weitem nicht so viel besprochen wird wie Hamlet, dessen Namen wir bis 1642 fünfundvierzigmal antreffen, Falstaffs Name wird nur zwanzigmal genannt; ja Venus und Adonis, Romeo und Julia werden weit häufiger angeführt als er, und Lucretia ebenso oft.*) Das niedrig Römische der Gestalt machte diese nach der damaligen Auffassung weniger angesehen, und man stand Falstaff zu nahe, um ihn völlig würdigen zu können.

Er ist gleichsam der Weingott des fröhlichen Englands beim Wechsel des Jahrhunderts gewesen. Niemals, weder vorher noch nachher, hat man in England so viele Getränke gekannt. Man hatte Ale und alle anderen Sorten starken und schwachen Bieres und Apfelwein und Honigtrank und Erdbeertrank und drei Sorten Met (meath, metheglin, hydromel), und jeder Trank duftete nach Blumen und war mit Pflanzengeschmack gewürzt. Allein in weißen Met mischte man: Rosmarin, Thymian, wilde Rosen, Minze, Lor-

*) Fresh Allusions to Shakespeare. S. 372.

beer, Kresse, Odermennig, Althee, Studentenblume, Haarmoos, Betonie, Nigentrost, Glockenblume, Eichenblätter, Stechpalmenwurzel, Engewurzel, Wermut, Tamariske, Steinbrech, und außerdem häufig Erdbeeren und Veilchenblätter. In Sherry und Sack tat man Gewürzsirup. *)

Man hatte sechsundfünfzig französische Weinsorten und sechsunddreißig spanische und italienische außer den vielen einheimischen. Aber unter den fremden Weinen war keiner, der sich eines so großen Rufes erfreute wie Falstaffs Lieblingswein Sack. Es war ein erst trockener, dann süßer Wein, der seinen Namen einer Verdrehung von *sec* verdankte; er kam von Xeres in Spanien, glich aber, süß wie er war, nicht dem, der jetzt diesen Namen trägt. Er war der vorzüglichste seiner Art und hatte ein weit besseres Bukett als die Sackweine von Malaga und den Kanarischen Inseln, obgleich diese stärker und süßer waren. Aber so süß er auch war, so mischte man nach damaligem Gebrauche doch Zucker hinein. Englische Sinne sind ja nie fein gewesen. Und Falstaff tut immer Zucker in seinen Wein. Daher seine Worte in der Szene (II, 4), wo er den Prinzen spielt und der Prinz den König: „Wenn Sekt und Zucker ein Fehler ist, so helfe Gott den Lasterhaften!“ Er tut nicht nur Zucker, sondern auch geröstetes Brot in den Wein: „Geh, hol’ mir ein Quart Sekt; tu ein Stück geröstet Brot hinein.“ (Die lustigen Weiber III, 5.) Dagegen kann er Eier in Wein nicht leiden, was andere gern hatten: „Nein, einfachen Sekt, ich will kein Hühnergesäme in meinem Gebräu.“ Und ebenjowenig will er Kalk in seinen Wein haben, eine Ingredienz, durch die man sich damals der Haltbarkeit und Stärke des Weins versicherte: „Du Schurke, in dem Glase Sekt ist auch Kalk . . . Aber eine Memme ist doch noch ärger als ein Glas Sekt mit Kalk drin“ (I. Heinrich IV., II, 4). Falstaff ist Weinkenner und Weinliebhaber trotz Silen. Aber wie unendlich viel mehr ist er!

Er ist einer der hellsten und witzigsten Köpfe, die England jemals hervorgebracht hat. Er ist eine Persönlichkeit in so großem Stil, wie sie das Hirn eines Dichters jemals erjonnen hat; es liegt viel Schlingelhaftes und viel Geniales, aber nicht das geringste

*) Thornbury: Shakespeares England I, 227 Sweets and Liquids. — Nathan Drake: Shakespeare and his times II, 131 ff.

Mittelmäßige in seiner Natur. Er ist immer der Überlegene, stets gefaßt, stets geistreich, nie unsicher, stets, selbst bei der größten Beschämung, durch seine erfinderische Frechheit der Situation gewachsen. Er ist unter seinen Stand hinabgesunken; er lebt ja in der schlechtesten (allerdings auch in der besten) Gesellschaft, er hat weder Seele noch Ehre noch Moral; aber er sündigt, plündert, lügt und prahlt mit einer solchen Ausgelassenheit, in dem Grad erhaben über jeden ernsthaften Versuch, zu täuschen, daß er immer liebenswürdig erscheint, was er auch unternimmt. Deshalb sind alle von ihm eingenommen, obgleich er allen als Zielscheibe ihres Witzes dient. Er überrascht einen stets durch den Reichtum seines Wesens. Er ist alt und jugendlich, verdorben und unschädlich, feig und feck, „ein Schlingel ohne Bosheit, ein Lügner ohne Betrug, ein Ritter, ein Gentleman und ein Krieger ohne Würde, Schicklichkeit und Ehre.“*) Der junge Prinz zeigt einen guten Geschmack, wenn er trotz alledem stets wieder seine Gesellschaft aufsucht.

Wie witzig ist Falstaff in der genialen Szene, wo Shakespeare es wagt, ihn Prinz Heinrichs Zusammenkunft mit dem erzürnten Vater parodieren zu lassen, ehe wir sie erleben, und wie schelmisch ist Shakespeare selbst, wenn er ihn Dylly und Greene und das alte Stück über König Rambyjes parodieren läßt! Wie köstlich ist er, wenn er mit unerschrockener Selbstironie (II, 2) den erbärmlichen Kaufleuten, die er ausplündert, zuruft:

Gi, das unnütze Pack von Hurenjöhnen, die Speck fressenden Schurken! Sie hassen uns junges Volk. Nieder mit ihnen; rupft sie! ... An den Galgen, ihr dickbäuchigen Schufte! Seid ihr ruiniert? Nein, ihr fetten Schnauzen! Hättet ihr nur das Eurige bei euch! Was, ihr Hundsvötter! Junge Leute müssen auch leben

Und welch ein Humor lebt in seiner Replik, so oft er unter wehmütigem Mitleid mit seiner Jugend sich als verführt darstellt: „Ich will für keinen Königssohn in der Christenheit zur Hölle fahren“ (I, 2). „Ich habe meine Gesellschaft diese zweiundzwanzig Jahre hindurch stündlich verschworen, und doch bin ich mit des Schuftes seiner Gesellschaft beehrt“ (II, 2). „Schlechte Gesellschaft hat mich verdorben.“

*) Maurice Morgann: An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff.

Aber ist er auch nicht verführt, so ist er doch ebensowenig „der abscheuliche Verführer der Jugend“, den Prinz Heinrich in seiner Rolle als König ihn nennt. Denn, um zu verführen, muß man eine Absicht haben, und diese Absicht ist bei Falstaff kaum zu finden. Doch ist es augenscheinlich, daß Shakespeare, der im ersten Teil von Heinrich IV. Falstaff nur als rein komische Gestalt behandelt und das Niedrige und Schmutzige, das seiner Natur anflebt, im Äther des Gelächters verflüchtigt, je länger er sich mit ihm beschäftigt, und je mehr es ihm darauf ankommt, die moralische Kraft des Prinzen im Gegensatz zu der Unwürdigkeit seiner früheren, schlechten Umgebung hervorzuheben, Falstaff immer mehr sinken läßt. Im zweiten Teil wird sein Wiß plumper, sein Betragen unverantwortlicher, sein Eynismus weniger genial, sein Verhältnis zur Wirtin, die er foppt und plündert, recht unwürdig. Er, der im ersten Teil des Schauspiels sich über sich selbst, sein Wohlbefinden, seine Lustigkeit, seine Straßenräubereien und Lügen fast ohne Nebenabsichten freute, wird allmählich immer mehr darauf bedacht, aus dem Prinzen Vorteil zu ziehen, wie er denn auch in immer schlechterer Gesellschaft auftritt. Es soll nämlich nach dem ganzen Plane der Augenblick kommen, wo der Prinz, der den Thron geerbt hat und sich seiner Verantwortung bewußt ist, ein ernsthaftes Gesicht aufsetzt und den Donner der Züchtigung heranzurufen läßt.

Aber hier im ersten Teil ist Falstaff noch ein Halbgott an Geistesüberlegenheit und reiner Komik. Mit dieser Gestalt gewann die volkstümliche Schauspieldichtung, die Shakespeare vertrat, ihren ersten entscheidenden Sieg über die gelehrte, der Spur Senecas folgende Richtung. Man hört förmlich den Jubel des Parterre und der Galerie seine Repliken umbrausen, wie hochgehende Wellen ein Boot. Der alte Entwurf zu Parolles in *Love's labour's won* (siehe oben S. 63) hat hier einen Überfluß von Fleisch und Blut angenommen. Hier war vieles für den gemeinen Mann, so dick wie Falstaff ist — er kann sich nicht erinnern, wie lange es her ist, daß er seine Kniee gesehen hat — so dick und doch so rührig; und so alt, wie Falstaff ist, so alt und doch so jugendlich in allen seinen Lüsten und Lastern; aber weit mehr war hier zu genießen für den feiner gebildeten Zuschauer in dieser Parier- und Schlagfertigkeit, die immer einen Ausweg findet, nie verstummt oder den

Mut verliert. Ja, hier war etwas für jeden Zuschauer, in diesem Fleischberge, der von Witz strotzt, in diesem Heros ohne Gewissen und Scham, in diesem Räuber, Feigling und Lügner, dessen Erfindungsgabe geradezu dichterisch, Münchhausenisch ist, in diesem Ebniker mit einer eisernen Stirne und einer Zunge, so geschmeidig wie eine Toledoflinge — seine Rede ist wie später Bellmans Gesang:

Ein Göttertanz getanz't auf Götterbergen
Mit Faun und Gratie und Muse auf einmal.

Den Menschen der Renaissancezeit hat sein Witz einen ähnlichen Genuß bereitet, wie denen des Mittelalters die Volksdichtung von der Verschlagenheit des Reineke Fuchs.

Falstaff gipfelt im ersten Teil von Heinrich IV. ebenso witzig wie komisch in dem entscheidenden Monologe über die Ehre (V, 1), den er auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury hat, diesem Monologe, der beinahe kategorisch sein ganzes Wesen im Gegensatz zu dem der anderen Hauptpersonen zusammenfaßt. Denn alle Personen stehen hier in einem Verhältnis zur Idee der Ehre: der König, der sie in die Würde setzt, Hotspur, der sie im Glanze des Ruhmes erblickt, der Prinz, der sie als Gegensatz zum Scheine liebt, und Falstaff, der in seiner leidenschaftlichen Begierde nach den materiellen Gütern des Lebens sich ganz über sie hinwegsetzt und ihre Wichtigkeit betont:

Ehre befeelt mich, vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entseelt? Wie dann? Kann Ehre ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein? Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Worte Ehre? Was ist diese Ehre? Lust. Eine feine Rechnung! Wer hat sie? Er, der Mittwoch's starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung gibt es nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus.

Falstaff will kein Sklave der Ehre sein; lieber sie ganz entbehren; er zeigt, wie man ohne sie lebt, und man vermißt sie nicht bei ihm, da er in seiner Art vollständig ist.

XXIII.

Ihm gegenüber hat Shakespeare den Mann gestellt, der König der Ehre ist, ja der von seinem Bundesgenossen Douglas ausdrücklich mit den Worten definiert wird:

Thou art the king of honour

eine Gestalt, so ganz aus einem Gusse und so groß wie der Achilles der Griechen und der italienische St. Georg Donatello, „der Heißsporn des Nordens“, ein englischer Nationalheld so gut wie der junge Prinz.

Die Chronik und die Ballade von Douglas und Percy lieferten Shakespeare nur einen Namen und ein paar Jahreszahlen von Schlachten. Shakespeare griff den Namen Harry Percy auf, und da dessen Träger in der Geschichte nicht mit Prinz Heinrich, sondern mit dem König, dessen Vater, gleichalterig war, so machte er ihn zur Erreichung seiner dichterischen Absicht zwanzig Jahre jünger, um so dem Helden des Schauspiels einen ebenbürtigen und eine Zeitlang scheinbar überlegenen Helden an die Seite stellen zu können.

Percy ist ehrfrüchtig wie kein zweiter; er ist es ja, den es ein Leichtes dünkt, die Ehre vom blassen Mond herab- oder aus der Tiefe Grund heraufzuziehen; aber er ist offen, vertrauensvoll, einfach in seinem Wesen, ohne jegliche Anlage zum Diplomaten. Er ist schnell und hitzig; seine Sporen werden erst kalt, als er stirbt. Seiner Frau gegenüber, der er sich unbedingt hätte anvertrauen können, da sie ihn anbetet und ihn „den Herrlichen, das Wunderwerk unter den Männern“ nennt, ist er vorsichtig, weil er, übrigens mit Unrecht, meint, daß Weiber nicht schweigen könnten. Dagegen läßt er sich durch den häßlichen Argwohn des Königs zu unklugem Aufruhr treiben, und er ist so naiv, daß er seinem Vater und Onkel Worcester glaubt, die ihn im Stiche lassen, als es gilt.

In diese Gestalt hat Shakespeare sich mit einer solchen Leidenschaft vertieft, daß er Hotspurs Äußeres förmlich gemalt und ihm einen besonderen Gang und eine besondere Redeweise verliehen hat, und er hat diesen Helden mit einer Verliebtheit dargestellt, die ihn

in seiner Männlichkeit unwiderstehlich einnehmend erscheinen und zu einem Vorbilde für die Jugend des ganzen Landes werden läßt.

Heinrich Percy tritt mit einem Briefe in der Hand auf, den er liest (II, 3):

„Allein was mich selbst betrifft, Herr, ich könnte es wohl zufrieden sein, mich dabei zu finden, in Betracht der Liebe, die ich zu Eurem Hause trage.“ Er könnte es zufrieden sein; warum kommt er denn nicht. In Betracht der Liebe, die er zu unserm Hause trägt — er zeigt dadurch, daß er seine eigne Scheuer lieber hat als unser Haus. Laßt mich weiter sehn. „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich.“ — Ja, das ist gewiß: 's ist gefährlich, den Schnupfen zu kriegen, zu schlafen, zu trinken; aber ich sage Euch, Mylord Narr, aus der Kessel Gefahr pflücken wir die Blume Sicherheit. „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich; die Freunde, die Ihr genannt, ungewiß, die Zeit selbst schlecht gewählt und Euer ganzer Anschlag zu leicht für das Gegengewicht eines so großen Widerstandes.“ Meint Ihr? Meint Ihr? So meine ich wiederum, Ihr seid ein einfältiger, feiger Knecht und Ihr lügt. Welch ein Einfaltspinsel ist dies! Bei Gott, unser Anschlag ist so gut, als je ein Anschlag gemacht ward; unsre Freunde treu und standhaft; ein guter Anschlag, gute Freunde und die beste Erwartung; ein trefflicher Anschlag, sehr gute Freunde! O, ich könnte mich zertheilen und mir Maulschellen geben, daß ich einen solchen Topf von Milchbrei zu einer so ehrenvollen Unternehmung habe bewegen wollen! Zum Henker mit ihm! Er mag's dem Könige sagen; wir sind gerüstet. Ich will noch diese Nacht aufbrechen.

Man sieht ihn vor sich und hört seine Stimme. Er geht im Zimmer auf und ab, während er liest, und man kann es seiner Rede anhören, daß er einen eigentümlichen Gang hat. Heinrich Percy heißt nicht umsonst Heißsporn; ob er nun reitet oder geht, seine Bewegungen sind stets ungestüm. Deshalb sagt seine Frau nach seinem Tode (zweiter Teil II, 3):

. ja, er war der Spiegel,
Wovor die edle Jugend stets sich schmückte
Wer seinen Gang nicht annahm, war wie Lahm.

Alles steht hier im Zusammenhang, die Bewegungen des Körpers und die Betonung der Rede. Man hört in Hotspurs Monolog, wie die Sätze übereinander stolpern, wie er, ohne sich Zeit zu nehmen, die Worte ganz auszusprechen, vor lauter Ungeduld stammelt und nicht eine einzige Silbe sagt, die nicht das cholerische Temperament geprägt hätte:

Und hastig sprechen, von Natur fein Fehler,
 Ward der Akzent der Tapfern nun durch ihn.
 Denn die, so leis' und ruhig sprechen konnten,
 Verkehrten ihren Vorzug in Gebrechen,
 Ihn gleich zu sein: so daß in Sprach', in Gang,
 In Lebensart, in Neigungen der Lust,
 In Kriegskunst und in Launen des Geblüts
 Er Ziel und Spiegel, Buch und Vorschrift war,
 Der andre formte

Shakespeare fand diese äußeren Züge keineswegs in der Chronik; nein, er hat sich Hotspurs Eigenartigkeit mit solcher Stärke vorgestellt, daß sich alles, sogar sein Äußeres danach formt. Hotspur spricht vor Hektigkeit in Ausrufen und ist vor lauter Leidenschaft zerstreut und vergeßlich. Seine durchgängige Unbesonnenheit zeigt sich in einem so kleinen Zuge wie dem, daß er sich der Namen nicht erinnern kann, die er anführen will. Als die Verschworenen das Land teilen wollen, fährt er plötzlich mit einem Fluche empor, weil er seine Karte vergessen hat. Will er erzählen, so ist er von seinem Gegenstande so erfüllt und fliegt diesem mit einer solchen Leidenschaft entgegen, daß er alles Dazwischenliegende vergißt (I, 3):

Ja seht, mich peitscht's mit Ruten, brennt's wie Messeln
 Und sticht's wie Ameishaufen, hör ich nur
 Von diesem schnöden Staatsmann Bolingbroke.
 Zu Richards Zeit, — wie nennt Ihr doch den Ort?
 Der Teufel hol's! — er liegt in Glostershire,
 Wo der verrückte Herzog lag, sein Oheim,
 Sein Oheim York; wo ich zuerst mein Knie
 Dem Fürst des Lächelns bog, dem Bolingbroke,
 Gotts Blut; —

Spricht ein anderer mit ihm, so gibt er im Anfang wohl acht, aber bald nehmen seine Gedanken ihren eigenen Flug; er vergißt, wo er sich befindet, was gesagt wird; er ist nicht bei der Sache, und als Lady Percy ihre lange, rührende Aufforderung (II, 3) mit den Worten beendet hat:

Ein schwer Geschäft hat mein Gemahl in Händen
 Und wissen muß ich's, wenn er noch mich liebt.

so erhält sie keine andere Antwort als:

Geda! Ist William fort mit dem Paket!

Bedienter

Ja, gnäd'ger Herr, vor einer Stunde.

Percy

Ist Butler mit den Pferden da vom Sheriff?

und endlich, da er sie noch immer ohne Antwort läßt, bricht sie in diese zärtliche und vertrauliche Schelmerei aus, die uns das ganze Verhältniß zwischen den beiden liebenden Eheleuten plastisch wiedergibt:

Ich breche dir den kleinen Finger, Heinrich,
Wenn du mir nicht die ganze Wahrheit sagst.

Und diese Zerstreuung ist bei ihm so wenig zufällig oder allein stehend, daß Prinz Heinrich ihn eben dadurch charakterisiert (II, 4):

Ich bin noch nicht so gesinnt wie Percy, der Heißsporn des Nordens, der euch sechs bis sieben Duzend Schotten zum Frühstück umbringt, sich die Hände wäscht und zu seiner Frau sagt: „Psui, über dies stille Leben! Ich muß zu tun haben.“ — „O, mein Herzens-Heinrich,“ sagt sie, „wie viele hast du heute umgebracht?“ — „Gebt meinem Rappen zu laufen,“ sagt er, und eine halbe Stunde darauf antwortet er: „Ein Stücker vierzehn; Bagatell, Bagatell!“

Shakespeare hat alle seine Kraft aufgeboten, um Percys Rede und seinen Schilderungen die vollste Anschaulichkeit, deren er als Dichter fähig ist, und eine Natürlichkeit zu verleihen, die die Derbheit des Bastardes Faulconbridge in eine höhere Sphäre hinaufführt. Hotspur beschreibt (I, 3), wie es zugeht, daß er die Auslieferung der Gefangenen verweigerte, und beginnt seine Verteidigung mit der Schilderung des Hölflings, der sie ihm abforderte:

Kam ein gewisser Herr, nett, schön gepuht,
Frisch wie ein Bräut'gam; sein gestuhtes Kinn
Sah Stoppelfeldern nach der Ernte gleich;
Er war behalsamt wie ein Modeträger.

Aber er begnügt sich nicht mit der allgemeinen Schilderung, beschränkt sich nicht darauf, anzuführen, was der Mann in betreff der Gefangenen sagte, sondern er gibt eine Probe von seinem Geschwätz:

— mich macht' es toll

Daß er so blank aussah und doch so süß,
Und wie ein Kammerfräulein von Kanonen,
Von Trommeln schwagt' und Wunden — beßr' es Gott! —
Und sagte mir, für innere Schäden komme
Nichts auf der Welt dem Spermaceti bei,
Und großer Jammer sei es, ja fürwahr,
Daß aus der guten Mutter Erde Schoß
Man grüb' den bübischen Salpeter, der
Den Garaus macht' manch wackerm hübschen Kerl.

Weshalb dieses „Spermazet?“ Weshalb diese Ausführlichkeit bei der Anführung einer so unbedeutenden und so lächerlichen Einzelheit? Weil dieses Einzelne die Wirklichkeit ist und die Illusion hervorruft. Gerade weil man nicht gleich den Grund einsieht, weshalb Percy eines so gleichgültigen Umstandes erwähnt, scheint dieser unmöglich erdichtet sein zu können. Und an dieses elende Wort ketten sich alle die anderen Vorstellungen an. Ist dies wirklich, so ist auch alles andere wirklich, und wir sehen Heinrich Percy, wie er staubig und blutig auf dem Felde von Holmedon steht; wir sehen, wie der Kavalier an seiner Seite sich die Nase zuhält, als die Leichen vorbeigetragen werden, und wir hören ihn dem jungen Feldherrn seine ärztlichen Ratschläge erteilen, während dieser bis zum Tollwerden gereizt wird.

In diesem Grade eindringlich, mit einer solchen Vertiefung in Eigenheiten, Gebrechen, Grillen, Launen und Gewohnheiten, die alle vom Temperament, vom schnellen Kreislaufe des Blutes, vom Bau des Körpers, vom Leben auf dem Pferde Rücken und im Kriege abgeleitet sind, hat Shakespeare diesen heroischen Charakter ausgeführt. Unruhigen Gang, hastige Rede, Vergeßlichkeit, Zerstreuung, nichts hat er als zu geringfügig übersehen. Hotspur schildert sich selbst in jedem Satze, den er spricht, ohne jemals ein Wort von sich zu sagen, und durch die äußeren, oberflächlichen Eigenschaften schimmern die tieferen, bedeutungsvolleren hindurch, die jene verursachen. Auch diese sind innerlich miteinander verknüpft, auch diese offenbaren sich in hingeworfenen Worten. Denselben Helden, dem Stolz, Ehrgefühl, Unabhängigkeitstrieb und Mut erhabene Äußerungen auf die Lippen legen, hören wir scherzen und plaudern, ja faseln. Auch Fasetei und Scherz gehören mit zu einem wirklichen Menschen, auch in ihnen offenbart sich eine Seite des Wesens (III, 1):

Percy

Kommt, Rätchen, Ihr müßt mir auch ein Lied singen.

Lady Percy

Ich nicht, gewiß und wahrhaftig.

Percy

Ihr nicht, gewiß und wahrhaftig! Herzchen, Ihr schwört ja wie eine Konditorsfrau. „Ihr nicht, gewiß und wahrhaftig!“ und: „So wahr ich lebe!“ und: „Wo mir Gott gnädig sei!“ und: „So gewiß der Tag scheint!“

.....

Nimm als 'ne Dame, Rätchen, deinen Mund
Mit derben Schwüren voll und laß „Fürwahr“
Und solche Pfeffernußbeteuerungen
Den Sammetborten und den Sonntagsbürgern.

In einer klassischen, französischen, deutschen oder dänischen Tragödie ist der Held zu feierlich, um zu faszeln, und zu leblos, um zu scherzen.

Trotz seiner hochfliegenden Energie und seines Ehrgeizes ist Hotspur nüchtern, rationalistisch, ungläubig gegenüber Glendowers Geisterglauben und dessen Prahlen, er könne Geister beschwören (III, 1), eine durch und durch aufrichtige Natur:

Glendower

Ich rufe Geister aus der wüsten Tiefe.

Percy

Ei ja, das kann ich auch, das kann ein jeder;
Doch kommen sie, wenn Ihr nach ihnen ruft?

Glendower

Ich kann Euch lehren, Better, selbst den Teufel
Zu meistern.

Percy

Und ich, Freund, kann Euch lehren, sein zu spotten
Durch Wahrheit; redet wahr und lacht des Teufels!

Es liegt ein streitbarer Vernunftglaube in diesen Worten, der zu Shakespeares Zeiten selten, sehr selten war, geschweige denn zu Zeiten Heißsporns.

Hotspur hat allerdings auch die unliebenswürdigen Eigenschaften, die Folgen seiner Tugenden sind. Er ist zankfüchtig, fängt wegen der Beute, ehe diese gewonnen ist, Handel an, bloß um zu

widersprechen, und gibt dann seinen Anteil auf, bloß für ein gutes Wort. Er ist eifersüchtig aus Ehrgeiz, kann es nicht ertragen, einen anderen gelobt zu hören, möchte Heinrich Monmouth mit einem Krüge Bier vergiften, so leid ist es ihm, über ihn sprechen zu hören. Er urteilt rasch, nach dem Schein; er verachtet den Königssohn wegen seines leichtsinnigen Lebens auf das tiefste und ahnt nicht, was in ihm wohnt. Selbstverständlich fehlen ihm alle ästhetischen Eigenschaften: er ist ein schlechter Redner und der Schwärmerei ebenso fremd wie der Beredsamkeit; er zieht das Heulen seines Hundes der Musik vor und erklärt, daß Messing=leuchter, die gegeneinander geschrappt werden, ihm nicht so in die Zähne kreischen wie das Bersgehacke der Reimschmiede und Balladen=krämer.

Doch so wie er ist, steht er da als die größte Gestalt der damaligen Zeit. Selbst der König, sein Feind, wird Dichter, wenn er von ihm spricht (III, 2):

Dreimal schlug Heißsporn, dieser Mars in Windeln,
Dies Heldenkind in seinen Unternehmen
Den großen Douglass; nahm ihn einst gefangen,
Gab dann ihn los und macht' ihn sich zum Freund.

Der König wünscht täglich, daß er seinen Sohn gegen ihn austauschen könne, denn Percy verdiene eher Thronerbe zu sein als Prinz Heinrich.

Vom Anfang bis zum Ende, vom Scheitel bis zur Sohle ist Hotspur also der Held der Feudalzeit, gleichgültig gegen Bildung und Politur, so treu gegen seinen Waffenbruder, daß er feinetwegen alles aufs Spiel setzt, weder an die Arbeit noch an den Staat noch an den König gebunden, Empörer nicht des Gemeinwohls wegen, sondern weil ihm die Unabhängigkeit über alles geht, ein stolzer, selbständiger, rücksichtsloser Vasall, der, selbst eine Art von Unterkönig, einen König abgesetzt hat und den absetzen will, den er selbst einsetzte, weil dieser seine Versprechungen nicht gehalten habe. Mit Ruhm bedeckt, immer unersättlicher nach Kriegerehre, ist er stolz auf seine Unabhängigkeit und wahrheitsliebend aus Stolz. Die Gestalt ist wundervoll, wie Shakespeare sie gezeichnet hat, stammelnd, zerstreut, unbedachtsam, witzig, bald schlicht, bald großsprecherisch. Der Panzer umrasselt ihn, die Sporen klirren

an seinen Füßen, der Witz sprudelt von seinen Lippen, während er in der goldenen Wolke seines Rufes einherschreitet.

Shakespeare wollte in ihm den nationalen Typus darstellen, so individuell er auch ist. Vom Scheitel bis zur Sohle ist Hotspur Engländer. Er vereint in sich die nationale Heftigkeit und Verbheut mit gesundem Verstand; er ist englisch in seinem ungalanten, aber herzlichen Verhältnis zu seiner Frau, in der Form seiner Ritterlichkeit, die nordisch, nicht romanisch ist, in seiner wikingertartigen Lust zum Kampfe um des Kampfes und der Ehre willen, ohne schwärmerische Nebenrücksicht auf den Beifall irgend einer Dame.

Doch vor allem hat Shakespeare in ihm einen Haupttypus von Männlichkeit darstellen wollen. Er ist so tief, so ganz ein Mann, daß er in der neueren Poesie das einzige Gegenstück ist zu dem Achilles der griechischen Dichtung. Achilles ist der Held des Altertums, Heinrich Percy der des Mittelalters. Beider Ehrgeiz ist rein persönlich und rücksichtsvoll gegenüber dem Gemeinwohl. Im übrigen ist der eine so herrlich und heldenmütig wie der andere. Das einzige, was dem Hotspur im Vergleich zu dem griechischen Halbgott fehlt, ist die freie Natürlichkeit. Seine Seele ist eingeeengt und verhärtet worden, indem sie in den Harnisch der Feudalzeit eingezwängt wurde. Er ist ein Heros, doch zugleich ein Soldat, verpflichtet und gewohnt, allzu mutig zu sein, gezwungen und darauf beschränkt, in Fehden und Kriegsdienst aufzugehen. Er kann nicht wie Achilles weinen, und er würde sich schämen, wenn er es könnte. Er kann nicht die Leier spielen wie Achilles, und er würde sich selbst nicht wiederkennen, falls er zu dem Eingeständnisse gezwungen würde, daß die Musik sein Ohr doch angenehmer berühre als Hundengebell und Ratzengeschrei.*) Aufgewogen werden diese Fehler bei ihm durch die unbeugsame, rastlose Energie seines Charakters, durch die

*) Aber Achilleus

Weinend setzte sich schnell, abwärts von den Freunden gesondert,
Hin an des Meeres Gestad' . . .

Ilias I, 348.

Als sie die Zelt' und Schiffe der Myrmidonen erreichten
Fanden sie ihn, ergötzend sein Herz mit der klingenden Leier.

.....
Hiermit erfreut er sein Herz und sang Siegstaten der Männer.

Ilias IX, 185.

Unternehmungslust seiner männlichen Seele, durch seinen kern-
gesundem, vollberechtigtem Stolz. Das sind die Eigenschaften, die
bewirken, daß er, ohne sich des Vergleichs zu schämen, mit einem
Halbgott in die Schranken treten kann.

So tiefe Wurzeln hat Hotspurs Charakter. Seltsam in seinem
Auftreten, ist er typisch in seinem Wesen. Der Lehnszeit unbändiger
und gewaltfamer Adelsgeist, die rücksichtslose und unternehmende
Tatkraft des englischen Stammes, die männliche Natur selbst in
ihrer strengen Echtheit, alle diese ungeheuern, tief zugrunde liegenden,
eine ganze Zeit, ein ganzes Volk und die halbe Menschennatur
bestimmenden unendlichen Kräfte regen sich in diesem Charakter.
Ausgeformt bis in das unendlich Kleine, das die sinnliche Wahr-
nehmung zusammenfaßt, enthält er das unendlich Große, worin der
Gedanke mündet, wenn er die Ursachen und das Ideal einer histo-
rischen Epoche sucht.

Bei alledem ist Heinrich Percy keineswegs der Held des Dramas.
Seine Persönlichkeit ist nur als Kontrast aufgestellt gegenüber dem
anspruchslosen Wesen, dem freien Spielen mit der Würde, der sorg-
losen Geringschätzung aller äußeren Ehre, alles Prahlens und alles
Scheins von seiten des Helden, des jungen Prinzen. Jedes Blatt
der Ehre, heißt es bezeichnend, das um Hotspurs Helm grünt,
pflückt Heinrich von Wales zu einem Kranze um sein Haupt. Auf
Heinrich Percys Frage, wo der tolle Prinz von Wales und seine
Bande sei, zeigt es sich, welche Farben Shakspeare zur Schilderung
seines wahren Helden zurückgehalten hat. Sogar ein Feind des
Prinzen malt seinen Kriegszug so aus (IV, 1):

Ganz rüstig, ganz in Waffen,
Ganz flügge, wie vom Wind getriebne Strauße,
Gespreizt gleich Adlern, die vom Baden kommen;
Mit Goldstoff angetan wie Heil'genbilder;
So voller Leben wie der Monat Mai
Und herrlich wie die Sonn' in Sommers Mitte;
Wie Weißen munter, wild wie junge Stiere.

So griechisch = musikalisch ist der Mann, der dem sterbenden Hektor
antwortet:

Nicht beschwöre mich, Hund, bei meinen Knien und den Eltern!
Daß doch Zorn und Wut mich erbitterte, roh zu verschlingen
Dein zerschnittenes Fleisch, für das Unheil, das du mir brachtest!

Ilias XXII, 345.

Ich sah den jungen Heinrich, Sturmhut auf,
 Die Schienen an den Schenkeln, stolz gewaffnet,
 Wie der besflügelte Merkur vom Boden
 So leicht gewandt sich in den Sattel schwingen,
 Als schwebt' ein Engel nieder aus den Wolken,
 Den Pegasus zu tummeln und die Welt
 Mit edeln Reiterkünsten zu bezaubern.

XXIV.

Heinrich V. lebte in den Seelen der Engländer als Nationalheld. Er war der Mann, der durch mächtige Siege das halbe Frankreich dem britischen Banner unterworfen hatte. Sein Name hatte einen Klang wie der Name Waldemar in Dänemark, er bedeutete die Erinnerung an eine Zeit, da das Reich sich über Länder erstreckte, die durch die Schwäche seiner Nachfolger verloren gegangen waren. Historisch war er beinahe von seinen Knabenjahren an Krieger gewesen, hatte als junger Offizier von seinem sechzehnten bis zu seinem einundzwanzigsten Jahre an der wallisischen Grenze und in steten Kämpfen mit den Wallisern gelegen. Im Volke war er populär als Krieger und als unermüdlicher Jäger, der, wie es hieß, den Hirsch zu Fuß erjagen konnte. Er hatte unruhiges Blut und verlangte ungeduldig nach der Krone, flößte seinem Vater kein Vertrauen ein. Er unterhielt Beziehungen zu den Mißvergnügten, nahm an den Sitzungen und Zusammenkünften der lollardischen Keger teil, war ein Freund ihres Anführers, des tapferen und edeldenkenden Oldcastle. Gleichzeitig scheint er zur Beruhigung des Vaters sich in schlechter Gesellschaft bewegt und ein wildes Leben geführt zu haben, das seine künftige Größe nicht ahnen ließ, und zur Beruhigung der Kirche sich für einen Freund der bestehenden Kirche erklärte und in dieser Eigenschaft Zutritt zum Staatsrat gehabt zu haben. Kaum König geworden, brach er mit seinen keherischen Freunden, wurde ganz und gar ein Mann der Kirche, in dem Grade, daß er — wie der Mönch Walsingham in seiner Chronik sagt — „selbst den Priestern hätte zum Beispiel dienen können.“ Er erließ die strengsten und grausamsten Gesetze zugunsten der geistlichen und weltlichen Herren gegen ihre Diener und Arbeiter und führte die Inquisition bei dem Kegergerichte ein. Sein Kanzler wie seine Richter mußten ihm eidlich geloben, die Keger verfolgen

und auszurotten zu wollen. Seinen alten Freund Oldcastle übergab der König dem Erzbischof von Canterbury, der indessen zögerte, sich des Ausgelieferten zu bemächtigen, da er noch nicht von dem Bruche des Königs mit ihm unterrichtet war, ihn aber lebendig verbrennen ließ, sobald er darüber Gewißheit erhalten hatte. Es ist ein merkwürdiges Spiel des Schicksals, daß sich diese Märtyrerschei-
nung in der Volksphtasie allmählich in eine Gestalt verwandelt, aus der Shakespeare den Falstaff machen kann. Kein Wunder, daß die Einsprüche gegen den Mißbrauch von Oldcastles Namen die Namensänderung veranlaßten. Die in den alten Chroniken enthaltene Andeutung von dem wilden Jugendleben des Königs war ja in dem früheren talentlosen Stück *The famous Victories* ausgeführt worden, und dieser Wink genügte, um Shakespeares Phantasie in starke Bewegung zu setzen und sie fruchtbar zu machen. Es würde ein Fest für ihn sein, den jungen Prinzen von Wales umgeben von Zechbrüdern und Weibern darzustellen, um ihn später desto klarer und größer sich zum untadelhaften Regenten emporzuschwingen zu lassen, zum größten Heerführer unter Englands Königen, der als Sieger bei Azincourt der Demütiger Frankreichs wurde.

Sicherlich hat Shakespeare hier einen persönlichen Anknüpfungspunkt gehabt. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er als junger Schauspieler und Poet in London ein Zigeunerleben geführt, schwerlich ein Leben in Leichtfertigkeit, aber in Leidenschaften und den Ausschreitungen, zu denen sein kräftiges Temperament, seine überströmende Lebenskraft und seine Stellung außerhalb der geordneten, bürgerlichen Gesellschaft ihn auffordern mußten. Die Sonette, die so laut von einzelnen starken und verhängnisvollen Gefühlen bei ihm reden, liefern auch eine Vorstellung von den Versuchungen, denen er erlegen ist. Bald heißt es (Sonett 119): Wieviele Sirenen-
tränen habe ich getrunken, destilliert in Kolben, die so häßlich waren wie die Hölle selbst! . . . Welche elenden Irrtümer hat mein Herz begangen, während es sich für geeignet hielt auf immer! Wie traten meine Augen beinahe aus ihren Höhlen in dieser Fieberwut! — Bald schildert er (Sonett 129) die Verschwendung aller Lebensgeister in der Wollust, die über alle Vernunft begehrt wird und, kaum erlangt, wieder über alle Vernunft verabscheut wird, wie eine Lockspeiße, die, mit dem Angelhaken verschluckt, den, der sie ge-

nießt, toll macht — und doch, so schließt er, doch gibt es niemand, der diesen Himmel, der uns zur Hölle führt, zu vermeiden vermöchte.

Derartiges ist nach dem Rausche, am folgenden Tage geschrieben. Aber Shakespeare hat gewiß auch seine sorglosen und leichtsinnigen Stunden gehabt, wo ihm diese moralisierenden Betrachtungen fern lagen. Darauf deuten einige uns aufbewahrte Anekdoten hin. In dem Tagebuche des Juristen John Manningham findet sich unter dem 13. März 1601 (d. h. 1602) folgende Notiz: „Eines Tages, als Burbage Richard III. spielte, ging eine Bürgersfrau in ihrer Liebe zu ihm so weit, daß sie, ehe sie das Theater verließ, für die Nacht ein Stelldichlein mit ihm verabredete; er sollte sie unter dem Namen Richard III. besuchen. Shakespeare, der ihre Verabredung hörte, kam zuerst, erhielt Einlaß und hatte sein Vergnügen, ehe Burbage sich einfand. Dann wurde gemeldet, Richard III. sei an der Tür. Shakespeare sorgte dafür, daß geantwortet wurde, William der Eroberer ginge Richard III. voran. Shakespeares Vorname: William.“

Von Aubrey, dessen Mitteilungen jedoch erst im Jahre 1680 niedergeschrieben sind, und mehreren anderen (Pope, Oldys) stammt das Gerücht, daß Shakespeare auf seinen jährlichen Ritten von London über das schöne Woodstock und das prächtige Oxford nach Stratford-upon-Avon und zurück bei dem Wirtshausbesitzer Davenant in Oxford einzufahren pflegte und dort zu der Wirtin, der schönen und muntern Mrs. Davenant, die „viel Gefallen an Shakespeares Gesellschaft fand“, in einem Liebesverhältnis gestanden habe. Nach der Überlieferung galt der junge William Davenant, der später bekannte Dichter, in Oxford allgemein für Shakespeares Sohn und soll eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm gehabt haben. Sir William selbst liebte es übrigens auch, für mehr zu gelten „als für ein bloß poetisches Kind von Shakespeare.“*)

*) Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Tradition richtig, und diese Wahrscheinlichkeit wird dadurch nicht vermindert, daß eine damit verknüpfte Anekdote, wie Halliwell-Philips bewiesen hat, ziemlich sicher nur eine alte Vademekumsgeschichte ist. Diese läuft darauf hinaus, daß ein humoristischer Bürger von Oxford, der eines Tags den kleinen William in größter Eile nach Hause laufen sah, ihn gefragt habe, warum er so lief. Der Knabe antwortete: „Um meinen godfather (Gevatter) Shakespeare zu sehen, worauf der Bürger sagte: „Du bist ein guter Junge: aber gib acht, daß du den Namen Gottes nicht mißbrauchst.“

Aber wie dem auch sei, Shakespeare hatte die persönlichen Voraussetzungen, um ganz mit diesem fürstlichen Jüngling zu sympathisieren, der, trotzdem er sich seiner hohen Ziele bewußt ist, seine Freiheit genießt, vor dem Hofleben und dem Zeremoniell, das seiner wartet, zurückschaudert, seine Würde beiseite wirft, sich mutwillig und ausgelassen herumtummelt, den Lord Oberrichter auf offener Straße hinter die Ohren schlägt, gleichwohl Selbstbeherrschung genug hat, sich ohne Widerstand arretieren zu lassen, an einem Turnier teilnimmt mit dem Handschuh einer öffentlichen Dirne an seinem Güte — kurz alles das verübt, was den Schicksalitsbegriffen seines Volkes und den vorsichtigen Lehren seines Vaters am heftigsten widerspricht; es aber ohne Noheit, mit einer gewissen Unschuld, und ohne sich jemals eine wirkliche Selbsterniedrigung vorwerfen zu müssen, tut. Der junge Prinz wird ebensosehr von dem König verkannt, wie Friedrich der Große von seinem königlichen Vater.

Wir sehen ihn in Gesellschaft von Zechbrüdern, Wirtinnen und Kellnern die jugendlichsten und gedankenlosesten Possen treiben, wir sehen ihn aber auch hochsinnig und erfüllt von tiefer Bewunderung für Harry Percy, der Bewunderung für den Gegner, zu der Percy nicht imstande war. Und bald beobachten wir, wie er sich von dieser Welt der Geringfügigkeit und des Scheines zur vollen Höhe seines Wesens empor-schwingt. Sein starkes Selbstbewußtsein, sein unentwegtes Selbstgefühl verrät sich früh in kleinen Zügen. Als Falstaff ihn fragt, ob es ihm nicht kalt über den Rücken laufe bei dem Gedanken an das Bündnis zwischen drei so fürchterlichen Männern wie Percy, Douglas und Glendower, weist er den Gedanken an Furcht mit einem Lächeln ab. Später spielt er auf seinem Feldherrnstabe wie auf einer Flöte. Er besitzt die große Sorglosigkeit des großen Menschen; er wird nicht einmal davon geheilt, als er sich mit Unrecht verdächtig fühlt, und im Grunde ist er ein guter Bruder, ein guter Sohn, ein großer Patriot und zum Herrscher geschaffen. Er ist nicht so optimistisch wie Hotspur (der sogar in dem Ausbleiben seines Vaters etwas Gutes erblickt), besitzt auch nicht dessen unbesonnene Kampflust, und doch ist in ihm angedeutet der dreiste, typisch englische Eroberer, Wagehals und Politiker, der, rücksichtslos, unter gewissen Umständen grausam, unerschrocken einer zehnfachen Anzahl Feinde gegenüber, das

Urbild der Männer ist, die hundertundfünfzig Jahre nach Shakespeares Tode die Eroberung Indiens bewerkstelligten.

Unstreitig ist es ein Mangel, daß Shakespeare kein anderes Mittel gehabt hat, seine Überlegenheit als Heerführer über Percy zu zeigen, als daß er ihn besser fechten und so den Heißsporn im Zweikampfe erlegen läßt. Das bedeutet ein Zurückgreifen auf die Vorstellungen von kriegerischer Größe, wie sie im homerischen Zeitalter herrschten. Derartige Züge sind es, die Napoleon bei Shakespeare abstießen. So etwas mußte ihm kindlich vorkommen. Er fand mehr Politik bei Corneille.

Mit vollendeter Seelenhoheit überläßt Prinz Heinrich Falstaff die Ehre, Hotspur erlegt zu haben, diese Ehre, um deren wahres Wesen das ganze Stück sich wie um seine Idee dreht, obgleich diese Idee in keiner Replik als das Zentrale hervorgehoben wird. Merkwürdigerweise läßt Shakespeare ihn übrigens nach Heinrich Percys Tod zuweilen förmlich in die Haut des gefallenen Gegners kriechen. Er sagt z. B.: „Ist es Sünde, nach Ehre zu dürsten, so bin ich der größte Sünder der Welt.“ Er erklärt, daß er weder von Reimen noch von Versmaßen etwas verstehe. Er bewirbt sich um seine Braut ebenso unfavaliermäßig, wie Heißsporn mit seinem Rächchen spricht, und er beantwortet die Herausforderung der Franzosen mit einer Großsprecherei, die Heißsporns Brählereien übertrifft. In Heinrich V. schlägt Shakespeare einen Ton an, der rein panegyrisch ist. Das Stück ist ein Nationalgesang in fünf Aufzügen geworden.

Die Ursache ist, daß Shakespeare sich dieser Gestalt gegenüber von Anfang an nicht ganz frei gefühlt hat. Es liegt etwas von der Religion des Nationalgefühls, eine gewisse Ehrfurcht im Tone, selbst wenn er den jungen Heinrich übermütige Pöffen treiben läßt; am Schlusse des zweiten Theils von Heinrich IV. ist der Prinz durch das Gefühl seiner Verantwortlichkeit wie verwandelt, und als Heinrich V. entwickelt er eine aufrichtige, persönliche Demut und eine dem Bewußtsein von der unrechtmäßigen Thronbesteigung seines Vaters entspringende Religiosität, — die niemand bei dem leichtsinnigen „Prinzen Hal“ geahnt haben sollte.

Doch diese späteren Schauspiele können sich ja mit dem ersten Teil von Heinrich IV. nicht messen, der seiner Zeit einen so stürmischen und wohlverdienten Erfolg hatte. Es war das Leben

selbst mit allem seinem Reichtum und seiner Fülle; es waren große Mustergestalten und saftige Wirklichkeitsbilder, die sich, ohne symmetrisch in einem Gegensatz- oder Parallelverhältnisse zu einander zu stehen, frei über diese Bretter bewegten, wo eine unvergeßliche Geschichte sich abspielte. Hier herrschte kein Grundgedanke tyrannisch; nicht jedes Wort, das gesagt wurde, stand in einem direkten Verhältnisse zum Ganzen. Nichts war abstrakt: Als die Verschwörung auf dem königlichen Schlosse angestiftet ist, wird der zweite Aufzug mit einer Szene in einem Wirtshaushofe an der Landstraße eröffnet. Der Tag dämmt schon; einige Kärner gehen mit ihren Laternen über den Hof nach dem Stall, um ihre Pferde aufzuzäumen; sie rufen und schwätzen und erzählen einander, wie es ihnen in der Nacht ergangen ist. Sie sprechen kein Wort von Prinz Heinrich und Falstaff; sie sprechen über die Haferpreise und sagen: „das Haus ist um und um gefehrt, seit der alte Stallmeister Robin gestorben.“ Ihre Äußerungen gehen die Handlung nicht direkt an; sie schildern das Lokal, wo diese vor sich geht, schaffen Stimmung und sind nur vorbereitender Natur; aber selten wurde in der Poesie so Viel in so Wenigem gegeben. Den Nachthimmel mit dem Karlsruagen (Charles' wain), „der schon droben über dem neuen Schornstein steht“, den unsicheren Schimmer der Laternen in dem schmutzigen Hofraume, die Frische der ersten Morgendämmerung, die nebelige Luft, den Geruch von feuchten Erbsen und Bohnen, von Speckseiten und Ingwer — das alles empfinden wir. Die Situation überwältigt einen mit der ganzen unabweisbaren Macht der Wirklichkeit.

Shakespeare muß dieses Drama unter dem Gefühl von beinahe unfehlbarer Genialität mit einer siegreichen Leichtigkeit geschrieben haben. Beim Durchlesen versteht man die Äußerung der Zeitgenossen über seine Manuskripte: Er strich keine Zeile aus.

Die Grundlage war in der Situation des Reiches gegeben, wie diese sich entwickelt hatte, nachdem der Thron Richards II. unrechtmäßig von Heinrich IV. bestiegen war.

Der König, halb in der Lage Louis Philipps, halb in der Napoleons III., tut alles, um seinen Nachtraub in Vergessenheit zu bringen. Aber es gelingt ihm nicht. Warum nicht? Shakespeare hat eine doppelte Antwort. Der erste Grund ist der natürliche menschliche: die Konstellation der Charaktere und Verhältnisse.

Der König ist durch „die bösen Künste“ seiner Freunde gestiegen; er fürchtet, durch ihre Macht gestürzt zu werden. Er ist durch seine Lage zum Argwohn gezwungen, und er stößt durch sein Mißtrauen alle von sich ab, zuerst Mortimer, dann Percy, dann um ein Haar seinen eigenen Sohn. Demnächst der vorgeschriebene, religiöse Grund, daß Unrecht sich räche, daß auf Schuld Strafe folge — was man die poetische Gerechtigkeit genannt hat. Dieser mußte Shakespeare schon mit Rücksicht auf die Zensur und die Polizei huldigen. Schlimm genug war es, daß die Theater überhaupt existieren durften; gäben sie sich obendrein damit ab, das Laster als straffrei und die Tugend als unbelohnt darzustellen, so hätten die Schauspieldichter gezüchtigt werden müssen.

Der Charakter des Königs ist ein Meisterwerk. Er ist der fluge, mißtrauische, vorsichtige Regent, der sich unter Händedrücken auf den Thron hinauf gelächelt hat, alle Pässe anwandte, um Eindruck zu machen, sich erst durch Huldseligkeit die Volksgunst erwarb und dann mit seiner Person sehr sparsam war. Daher die folgende Replik, die einen so starken Eindruck auf Sören Kierkegaard machte, der das darin ausgesprochene Prinzip verachtete und sich genau im entgegengesetzten Sinne betrug:

Hätt' ich so meine Gegenwart vergeudet,
 So mich den Augen aller ausgeboten,
 So dem gemeinen Umgang gäng und feil:
 So wär' die Meinung, die zum Thron mir half,
 Stets dem Besitze untertan geblieben
 Und hätte mich im dunkeln Bann gelassen
 Als einen, der nichts gilt und nichts verspricht.
 Doch selten nur gesehn, ging ich nun aus,
 So ward ich angestaunt wie ein Komet.

Als alter, gewiegter Diplomat setzt er hier auseinander, wie sehr es seinem Sohne schade, daß er sich in so schlechter Gesellschaft zeige.

Und doch ist der Sohn dem Vater nicht so unähnlich, wie dieser meint. Shakespeare läßt ihn auf seine Weise eine kaum weniger diplomatische Taktik verfolgen, indem er die unrichtige Meinung über sich hervorruft, daß er flüchtig und ausschweifend sei, um später bei gegebener Gelegenheit durch Kraft und Sicherheit um so stärker zu wirken und um so mächtiger zu imponieren.

Gleich in seinem ersten Monologe (I, 2) entwickelt er diese Absicht mit einer Klarheit, deren Psychologie schwach ist:

Ich kenn' euch all und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures eilen Treibens:
Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölz erlaubt,
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre.

Aber dieses Bewußtsein beim Prinzen war Shakespeare teilweise vorgeschrieben. Ganz ohne dieses Bewußtsein war es kaum tunlich, einen Königssohn, der Nationalheld geworden war, in dieser Gesellschaft auf die Bühne zu bringen. Doch hätte der Prinz bewußt und ausgeprägt die Absicht gehabt, die er sich auf diese Weise selbst zuschreibt, so wäre er unstreitig ein Charlatan in großem Stil gewesen. Aber man muß hier wie früher, wo Richard III. sich so unpsychologisch selbst einen Schurken nennt, Shakespeares Benützung des Monologs berücksichtigen. Er betrachtet diesen nicht selten als eine Theaternotwendigkeit, die weniger das Innere des Redenden entschleiern, als dem Zuschauer einen Gesichtspunkt und eine Mitteilung liefert, deren er bedarf. Demnächst muß dieser Monolog mit einem guten Teil von Selbstbesöhnung und Sophisterei und das Gleichnis ganz scherzhaft vom Prinzen vorgetragen werden. Endlich ist er als ein erster Pinselstrich zu betrachten — allerdings von etwas grober Natur — den Shakespeare gemacht hat, um die Ungereimtheit der Chronik zu vermeiden, daß der junge Prinz sich mit einem Schläge, durch einen wie ein Mirakel wirkenden Entschluß bekehrt. Der Monolog steht hier, um den Zusammenhang seines Wesens zu sichern, damit der Zuschauer nicht glauben solle, daß die Umkehr des Prinzen zu einer ganz anderen Existenz bloß äußerlich angeheftet und ohne Wurzeln in seinem Wesen sei. Und gerade diese Umkehr zu schildern, ist für Shakespeare ein Hauptvergnügen gewesen. Sicherlich hat es ihn ergötzt, vor unseren Augen das lustige, gedankenlose Leben zu entrollen, das mit aller nur herkömmlichen Moral im Streite steht; aber eine ebenso große Freude hat er als reifer Mann daran gefunden, die Moral, die freiwillige Selbstreform und jene Herrschaft über das eigene Wesen ist, die allein Sammlung und planvolle Arbeit möglich

macht, in ihrer entscheidenden Bedeutung für das Menschenleben hervortreten zu lassen, wie er dieses nun kennt und versteht. Wenn Heinrich als neugekrönter König Falstaff nicht mehr anerkennen will, wenn er ihn mit den Worten von sich stößt:

Wie schlecht steht einem Schaltsnarr'n weißes Haar! . . .

Erwidre nicht mit einem Narrenspäß:

Denk' nicht, ich sei das Ding noch, das ich war . . .

so ist das Shafespeare aus der Seele gesprochen. Der Weg war übrigens Shafespeare unzweideutig angewiesen in dem alten Stück *The famous Victories*.*) Er bewilligt dem Falstaff seinen Lebensunterhalt und verweist ihn aus seiner Nähe. Shafespeares Held vertritt hier den Ernst und das Verantwortlichkeitsgefühl, das für den Dichter, dem einer seiner größten und vorzüglichsten Bewunderer, der Franzose Taine, den Sinn und das Interesse für das Moralische abgesprochen hat, die alle großen Taten bedingende Moral enthielt.

XXV.

Der zweite Teil von Heinrich IV., der im Jahre 1598 geschrieben sein muß — da der Friedensrichter Silence (Stille) schon in Ben Jonsons 1599 gespielten *Every man out of his humour* erwähnt ist, — zeugt von derselben reichen dichterischen Kraft wie der erste Teil, ist aber nur eine dramatisierte Chronik, kein Drama. Das Stück hält sich in seinen ernstesten Partien näher an die Geschichte als der erste Teil, und es ist nicht Shafespeares

*) Der König sagt hier:

Ah, Tom, your former life greeves me,
And makes me to abandon and abolish your company for ever
And therefore not upon pain of death to approach my presence
By ten miles space, then if I heare well of you,
It may be I wil do somewhat for you.

Bei Shafespeare:

Till then I banish thee, on pain of death,
As I have done the rest of my misleaders,
No to come near our person by ten mile.
For competence of life I will allow you.

Schuld, daß die ernsthaften Personen hier nicht dasselbe Interesse darboten; in den lustigen Abschnitten, die sehr in die Breite gehen, hat Shakespeare das Kunststück gemacht, Falstaff aufs neue so auftreten zu lassen, daß er nicht im geringsten weniger unterhaltend ist als im ersten Teil. Er ist ebenso bewundernswert gegenüber dem Lord Oberrichter wie gegenüber den Wirtshausweibern, ebenso großartig als Aushebungschef wie als Gast bei dem Friedensrichter Shallow (Schaal) auf dem Lande. Und als neue Kameraden für ihn und scharfe Gegensätze zu ihm hat Shakespeare die beiden elenden Provinzrichter Schaal und Stille geschaffen, von denen Schaal ein Meisterwerk ist, eine Gestalt, die nur aus Dummheit, Narrheit, Prahlucht, Schlingelhaftigkeit und greisenhaft kindischem Blödsinn besteht, der aber dennoch im Vergleich mit dem unvergleichlichen Stille ein Genie zu sein scheint; augenscheinlich haben hier wie im ersten Teil komische Typen aus des Dichters eigener Zeit als Modelle gedient. Eine andere sehr ergötliche, neue Figur, die, gerade wie Falstaff, augenblicklich von den geringeren Dramatikern der damaligen Zeit stark nachgeahmt wurde, ist Falstaffs Fähnrich, der Prahlhans Pistol, der stets den Mund voll hochtrabender Zitate hat. Er ist durch seine halbnärrische Affektation eine höchst possierliche Erscheinung. Auch hat es Shakespeare amüsiert, durch Pistols Zitate den pathetischen Stil früherer Tragiker, der ihm ein Greuel geworden war, geißeln zu können. Shakespeare parodiert Marlowes Tamburlaine, wenn er Pistol ausrufen läßt:

Soll'n Packpferde
Und hohl gestopfte Mähren Asiens (and hollow pamper'd jades of Asia),
Die dreißig Meilen nur des Tages laufen,
Mit Cäsars und mit Hannibals sich messen? [Hannibals]

In Tamburlaine heißt es:

Holla, ye pamper'd jades of Asia
Wath? can yee draw but twenty miles a day?

Er macht sich lustig über Peele in The Turkish Mahomet and Hyren the fair Greek, wenn Pistol mit Bezug auf sein Schwert wiederholt jagt:

Have we not Hiren (iron) here?

(Hiren ist eine verdrehte Aussprache von Irene, und iron ist Eisen.) Wiederum gilt der Spott George Peele, wenn Pistol zur Wirtin sagt:

So iß und werde fett, schönste Calipolis!
Kommt, gebt uns Sekt!

In The battle of Alcazar (siehe oben Seite 44) bringt Muley Mahomet seiner Frau ein Stück Fleisch auf der Spitze seines Schwertes und sagt:

Hold thee, Calipolis, feed and faint no more!

Aber Falstaff behält in den lustigen Szenen doch die Hauptanziehungskraft. Der dicke Ritter ist nie wichtiger gewesen, als wenn er dem Lord Oberrichter, der ihm zu verstehen gibt, daß seine Gestalt die Zeichen des Alters trage, antwortet:

Gnädiger Herr, ich wurde um drei Uhr nachmittags geboren, mit einem weißen Kopf und einem gleichsam runden Bauch. Was meine Stimme betrifft, die habe ich mit lautem Chorsingen verborben. Meine Jugend ferner dartin, das will ich nicht; die Wahrheit ist, daß ich bloß an Urtheil und Verstand alt bin; und wer mit mir fünftausend Mark um die Wette Kapriolen schneiden will, der mag mir das Geld leihen und sich vorsehn.

Das Stück löst sich in Einzelheiten auf, aber jede dieser Einzelheiten ist vortrefflich. Ein großes Beispiel ist König Heinrichs Monolog, der den dritten Aufzug eröffnet, die dichterische und tief-sinnige Anrufung des Schlafes. Hierin kommen folgende Zeilen vor:

O blöder Gott, was liegst du bei den Niedern
Auf eklein Bett und läßt des Königs Lager
Ein Schilderhaus und Sturmesglocke sein?
Versiegelsst du auf schwindelnd hohem Mast
Des Schifferjungen Aug' und wiegst sein Hirn
In rauher ungestümr Wellen Wiege
Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tolln Wogen packen, krausen ihnen
Das ungeheure Haupt und hängen sie
Mit tobendem Geschrei ins glatte Tauwerk,
Daß vom Getümmel selbst der Tod erwacht?
Gibst du, o Schlaf, partiisch deine Ruh
Dem Schifferjungen in so rauher Stunde,
Und weigerst in der ruhig stillen Nacht
Bei jeder Förderung sie einem König?

Der König ist überhaupt hier im zweiten Teil, von Kümmer-
nissen bestürmt und von der Nähe des Todes bedroht, sinnreicher
und gedankenreicher als je. Was er sagt und was zu ihm gesagt
wird, scheint der Dichter auf Grund seiner eigenen, ernsthaftesten
Lebenserfahrungen geschrieben zu haben und zwar für Männer, die
ähnliches erfahren und gedacht hatten. Alles, was in jener ersten
Szene des dritten Aufzugs gesagt wird, ist im höchsten Grade wert-
voll und bewunderungswürdig. Hier wendet der König sein geo-
logisches Gleichniß an (siehe oben S. 132), das die historische
Wandelbarkeit aller Dinge veranschaulicht. Als er wehmütig her-
vorhebt, daß der von ihm gestürzte Richard II. ihm seinerzeit eine
Wiedervergeltung seitens derer geweissagt habe, die ihm zum
Throne verhalfen, und daß diese Wiedervergeltung sich jetzt ein-
gefunden habe, so antwortet Warwick mit dem tiefsinnigen, für jene
Zeit überraschenden Gedanken, daß die Geschichte scheinbar bestimmten
Gesetzen gehorche: In der Geschichte jedes einzelnen spiegeln sich
verschwundene Zeiten ab, und verstände man so recht, unter welchen
Bedingungen eine Begebenheit einträte, so würde man Weissagen
können. Hierauf antwortet der König nicht weniger überraschend
philosophisch:

Sind dies Notwendigkeiten,
Bestehn wir auch sie wie Notwendigkeiten!

Doch am Schlusse des vierten Aufzugs, wo die Botschaft von
der Unterdrückung des Aufstandes bei dem todkranken Könige ein-
trifft, hat er vielleicht seine tiefsinnigste pessimistische Replik, wo er
klagt, das Glück komme nie mit beiden Händen voll, es schreibe
seine schönsten Worte mit garstigen Zügen; das Leben sei in Wirk-
lichkeit gleich einem Gastmahl, wo entweder das Essen oder der
Appetit [oder die Gäste] fehlen.

Von dem Augenblicke an, wo er gestorben ist, richtet Shake-
speare seine ganze dichterische Begabung der Aufgabe zu, in seinem
großen Sohne den englischen Muster- und Idealkönig darzustellen.
In all den früheren historischen Dramen hatte der König seine
großen Mängel gehabt; mit starker und direkt ausgesprochener Be-
geistung ging Shakespeare daran, das Bild eines makellosen Königs
auszuführen.

Sein Heinrich V. ist eine patriotische Verherrlichung dieses
nationalen Ideals, ist in den fünf Chören, die die fünf Aufzüge

einleiten, ein Lobgesang, der Shakespeares schönste heroische Lyrik enthält, ist übrigens ein Epos in Dialogform, ohne irgend welchen dramatischen Bau, ohne dramatische Entwicklung und ohne dramatischen Konflikt. Das Stück ist ein englisches Egkomion, ein dramatisiertes Ehrenandenken, wie es die Perser von Aschylos für das alte Athen waren. Als Dichterwerk läßt es sich mit den beiden vorhergehenden Schauspielen, deren Ergänzung es ausmacht, nicht vergleichen. Es ist über und für englische Vaterlandsiebe geschrieben, aber keineswegs in demselben Grade für die Welt.

Aus der Hindeutung auf Essers Aufenthalt in Irland im Prolog des fünften Aufzugs läßt sich der Zeitpunkt für die erste Aufführung des Stückes mit Sicherheit bestimmen. Denn Esser war in Irland vom 15. April 1599 bis zum 28. September des folgenden Jahres. Da sich schon im Jahre 1600 bei anderen Dichtern Hindeutungen auf das Stück finden, so muß 1599 aller Wahrscheinlichkeit nach das Jahr seiner Entstehung sein.

Wie stark Shakespeare von der Größe seines Gegenstandes ergriffen gewesen ist, das beweisen die stets wiederkehrenden Ausbrüche von Demut. Er beginnt wie die Verfasser der antiken Helbengedichte mit einer Anrufung der Muse; er bittet um Entschuldigung nicht bloß wegen der Unvollkommenheit seiner szenischen Mittel, sondern auch wegen „des flachen Werkstagsgeistes“ (*the flat unraised spirits*), in dem er einen so mächtigen Gegenstand behandle, und kehrt im Prolog zum vierten Aufzug aufs neue zu seiner Unwürdigkeit und dem Unvermögen des Schauplatzes zurück, so große Begebenheiten würdig wiederzugeben. Und er hat überhaupt in den Chören sein Äußerstes getan, um durch lyrischen Schwung und Prunk und durch das anschauliche Leben der Bilder das zu ersetzen, was der Handlung wegen ihrer geschichtlichen Treue an Einheit und Festigkeit mangelte. Die Naivetät jenes Kurfürsten im falschen Recht, womit der Erzbischof das Stück eröffnet, um Heinrichs Recht an Frankreich zu beweisen, hat Shakespeare augenscheinlich nicht empfunden; er hat es für nötig gehalten, diese prosaische Auseinandersetzung mitzunehmen.

Denn er bestrebt sich hier, Heinrich zu einem Inbegriff aller Tugenden zu machen, die er selbst am höchsten schätzt. Schon am Schlusse des zweiten Teils von Heinrich IV. hatte er ihm Züge

von untadelhaft königlichem Edelsinn verliehen: Heinrich bestätigt den Oberrichter, der ihn als Prinz pflichtgemäß arretiert hatte, in seinem Amte, redet ihn mit der tiefsten Achtung an, ja er gibt ihm sogar den Namen Vater. In Wirklichkeit wurde dieser Richter bei der Thronbesteigung des Königs abgesetzt. Hier nun ist die Verwandlung des Königsmetterlings aus dem früheren Larven- und Puppenzustande vollendet. Heinrich ist hier der Herrscher, der immer königlich denkt und nie seinen Stolz als Vertreter des englischen Volkes vergißt, der Mann ohne Prunk und Hochmut, der einfach auftritt, bescheiden spricht, energisch handelt und fromm empfindet, der Soldat, der sich wie der Geringste allen Entbehrungen unterwirft, in seinen Scherzen und in seinem Werben derb ist, mit rücksichtsloser Strenge und ohne Ansehen der Person über die Disziplin wacht, sogar seinen alten Genossen gegenüber; er ist endlich der Bürger, der sich leutselig mit hoch und niedrig einläßt, und bei dem sich die frühere jugendliche Lustigkeit in die Freude des großen Mannes bei einem Scherze verwandelt hat, wie z. B. bei der Posse mit Williams und Fluellen. Shakespeare hat ihn mit der Lust eines kriegerischen Harun-al-Raschid ausgestattet, persönlich in den Gedankengang seiner Untergebenen einzudringen, und er deutet — ganz gegen seine Gewohnheit — nicht die geringste Mißbilligung an, wenn der König so tief unter das dem Dichter vorschwebende Ideal hinuntersinkt, daß er grausam die Ermordung aller bei Azincourt in Gefangenschaft geratenen Franzosen anordnet. Shakespeare beschönigt diese Handlung als eine Art Notwehr.

Das geschieht, weil hier überhaupt nicht der Geist reiner Vaterlandsiebe herrscht, sondern an manchen Punkten der Geist der Vaterländerei. König Heinrichs beide Schlachtenreden vor den Mauern von Harfleur (III, 1 und 3) sind chauvinistisch geschraubt, wild und drohend bis zum Phrasenhaften, und in dem Gegensatzverhältnis, in das die Franzosen und die Engländer hier zueinander gestellt sind, kommen die Franzosen, ob sie sich auch damals als kriegsuntüchtig erwiesen, allzusehr zu kurz. Selbstverständlich hat Shakespeare mit seinem scharfen Blick für persönliche wie für nationale Eigentümlichkeiten gewisse französische Schwächen aufs Korn genommen, aber was er hier gezeichnet hat, ist doch mehr eine auf die Galerie berechnete Karikatur. Recht kindlich ist auch das hier angewandte Mittel, die Franzosen französische Brocken in

ihre Rede mischen zu lassen. Aber es hängt überhaupt mit der nationalen und volkstümlichen Bestimmung dieses Schauspiels zusammen, daß ein nicht geringer Teil ausschließlich auf das breite, naive Publikum berechnet zu sein scheint. So die Szene, wo der elende Schwadronneur Pistol einen französischen Edelmann erschreckt und gefangen nimmt, und die Szene, wo die junge Prinzessin Katharina von Frankreich sich von ihrer Hofdame im Englischen unterrichten läßt. Diese Szene (III, 4) mit ihren derben, beinahe obzönen Späßen, sowie die Szene (V, 2), wo König Heinrich um die Prinzessin wirbt, haben ein Nebeninteresse für uns, insofern als sie uns einen Einblick in Shakespeares französische Sprachkenntnisse gewähren. Sicherlich hat er Französisch lesen können; aber er hat es nur sehr unvollkommen gesprochen. Vielleicht ist er ohne Schuld an Ausdrücken wie: *le possession, à les anges*. Dagegen ist man doch wohl seiner Handschrift gefolgt, wo er die Prinzessin, als Heinrich ihr die Hand geküßt hat, so drollige und unmögliche Wendungen gebrauchen läßt wie diese: *je ne veux point que vous abaissiez votre grandeur en baisant la main d'une de votre seigneurie indigne serviteur* oder diese: *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leur nocés il n'est pas coutume de France*.

Seiner Gewohnheit gemäß, und um den Zusammenhang mit den vorhergehenden Schauspielen nicht aufzugeben, hat Shakespeare auch Heinrich V. mit komischen Figuren und Szenen durchzogen. Falstaff selbst tritt nicht auf, sein Tod wird im Anfange des Stückes mitgeteilt; aber sein Gefolge wandelt umher als lebendige und possierliche Erinnerungen an ihn, bis sie, einer nach dem andern, am Galgen verschwinden, so daß kein Andenken an das leichtsinnige Jugendleben des großen Königs übrig bleibt. Dagegen wird hier ein neuer Kreis von humoristischen Gestalten eingeführt: Soldatentypen, Offiziere aus den verschiedenen englischsprechenden Ländern, die das heutige Großbritannien ausmachen. Jeder hat seine eigene Mundart, und für ein englisches Ohr hängt von der genauen Wiedergabe dieser Dialekte für die komische Wirkung des Stückes vieles ab. Es finden sich da ein Walliser, ein Schotte und ein Irländer. Der Walliser ist grundbrav, phlegmatisch, etwas pedantisch, aber Feuer und Flamme für Mannszucht und Rechtlichkeit; der Schotte ist in unveränderlichem Gleichgewicht, schlicht, breit

und zuverlässig; der Irländer ist ein richtiger Kelte, hitzig und feurig, zu Mißverständnissen und Zänkereien geneigt. Von diesen ist Fluellen, der Walliser, in seinem komischen Phlegma und seiner männlichen Strenge am meisten durchgeföhrt.

Doch Shakespeare hat eine andere und tiefere Absicht gehabt, als sein Publikum durch eine bunte Probe von Mundarten zu ergöhen, da er diese Vertreter der verschiedenen englischredenden Stämme in sein Stück einföhrt. So oft die Engländer zu jener Zeit Krieg führten, waren ihnen die Schotten als Erbfeinde in den Rücken gefallen, und die Irländer befanden sich gerade damals in offenem Aufruhr. Shakespeare hat augenscheinlich von Greater-England geträumt (wie man heutzutage von Greater-Britain spricht). Als er sein Drama schrieb, bewarb König James von Schottland sich unverdrossen um das Wohlwollen der Engländer, und die Frage der Thronfolge nach dem Tode der alten Königin war noch nicht endgültig beantwortet. Shakespeare hat augenscheinlich gewünscht, daß der alte Nationalhaß zwischen Schotten und Engländern mit James' Thronbesteigung ein Ende erreichen möchte. — Gleichzeitig stand Essex in Irland und führte dort jene Politik, die seinen Untergang herbeiföhren sollte, nämlich durch Milde und durch Übereinkunft mit dem Häuptling der katholischen Empörer die Mißstimmung auszugleichen. Southampton war mit ihm dort als Oberbefehlshaber der Kavallerie, und man kann nicht daran zweifeln, daß Shakespeare mit seinem Herzen im Lager war. Obgleich die Worte Shakespeares im Prologe des fünften Aufzugs kriegerisch genug klingen, hat Bates vermutlich die politische Grundansicht des Dichters ausgesprochen, wenn er (IV, 1) sagt:

Seid Freunde, ihr englischen Narren, seid Freunde: wir haben französische [spanische] Händel genug, wenn ihr nur zu rechnen wüßtet.

Heinrich V. gehört nicht zu Shakespeares besten Schauspielen, aber es ist eines seiner lebenswürdigsten. Er zeigt sich hier nicht als das beinahe überirdische Genie, sondern als englischen Patrioten, dessen Begeisterung ebenso schön wie naiv ist, und dessen Vorurteile nicht unfleischsam sind. Das Stück weist nicht nur auf Englands größte Vorzeit zurück, sondern auch in die Zukunft auf James I., der als protestantischer Sohn der katholischen Maria Stuart die Religionsverfolgung beschließen konnte, und der als

Schotte und als Anhänger von Essex' irischer Politik der Welt zum ersten Male nicht nur ein kräftiges England, sondern auch ein mächtiges Großbritannien zu zeigen vermochte.

XXVI.

Unmittelbar nach Heinrich V. hat Shafespeare die lustigen Weiber von Windsor geschrieben, wahrscheinlich um Weihnachten 1599; denn Sir Thomas Lucy, an dem der Dichter hier sich rächt, starb im Juli 1600, und es ist unwahrscheinlich, daß er nach dessen Tode mit ihm hätte Spott treiben wollen. Er schrieb das Stück sicher nicht aus eigenem Antriebe, sondern auf Verlangen einer Persönlichkeit, deren Wunsch ihm Gebot war. Die stärksten inneren Gründe sprechen dafür, daß die Überlieferung, das Stück sei auf Befehl der Königin Elizabeth entstanden, der Wahrheit entspricht. Die älteste Quartausgabe vom Jahre 1602 trägt auf dem Titelblatt die Worte: „Wie es zu wiederholten Malen aufgeführt wurde von der Truppe seines Hochwohlgeboren, des Lord Kämmerers. Sowohl vor Ihrer Majestät als anderswo.“ Ein Jahrhundert später (1702) schreibt John Dennis, der eine Umarbeitung des Stückes herausgab: „Ich weiß sehr wohl, daß es den Beifall einer der größten Königinnen, die je in der Welt gewesen, geerntet hat. Diese Komödie wurde auf ihren Befehl und unter ihrer Leitung geschrieben, und sie war so begierig, sie aufgeführt zu sehen, daß sie befahl, innerhalb vierzehn Tagen müsse sie fertig sein.“ Wenige Jahre später (1709) schreibt Rowe: „Sie hatte sich an dem bewundernswerten Charakter Falstaffs in den beiden ersten Theilen von Heinrich IV. so sehr ergötzt, daß sie Shafespeare befahl, ihn in noch einem Stücke weiterzuführen und ihn als verliebt zu schildern. Dies, so wird erzählt, war die Veranlassung zur Abfassung der lustigen Weiber von Windsor. Wie gut er diesem Befehle nachkam, dafür ist das Stück ein bewunderungswürdiger Beweis.“

Eine große Kunstkennerin war die alte Königin Beß unzweifelhaft nicht; sonst würde sie nicht den unmöglichen Einfall gehabt haben, zu verlangen, Falstaff verliebt zu sehen; sie hätte verstanden, daß Verliebtheit für ihn einer Unmöglichkeit gleichkam. Es würde ihr auch einleuchtend gewesen sein, daß seine

Gestalt nun ein für allemal vollendet war, und daß sie sich nicht wiederholen ließ. Allerdings war im Epiloge zu Heinrich IV. (der jedoch kaum von Shakespeare ist) eine Fortsetzung der Geschichte versprochen, worin Falstaff vorkommen und an einer Schwitzkur sterben würde; sie kam aber nicht in Heinrich V., augenscheinlich, weil Shakespeare fühlte, daß Falstaff seine Rolle ausgespielt hatte, und sie kam auch hier nicht, denn Falstaff stirbt hier nicht, und das Stück ist keine Fortsetzung der Geschichte; es schildert vielmehr eine frühere Episode, die übrigens ganz aus dem historischen Rahmen herausgenommen und in die Zeit des Dichters versetzt worden ist, und zwar so unzweideutig, daß im fünften Aufzuge sogar direkt von „unserer strahlenden Königin“ (our radiant queen) auf dem Schlosse von Windsor gesprochen wird.

Widerstrebend hat der Dichter sich dem barbarischen Wunsche der „strahlenden Königin“ gefügt und das Bestmögliche daraus zu machen gesucht. Er wurde gezwungen, seine geniale Falstafffigur ganz und gar zu verderben und den dicken Ritter zu einem gewöhnlichen, alten, geldgierigen, Wein und Weib liebenden Gecken zu erniedrigen. Er ließ mit ihm seine ganze lustige Kompanie aus Heinrich V., die alle eines unheimlichen Todes gestorben waren, Bardolph, Pistol, Nym und Frau Hurlig, von den Toten auferstehen, ließ die Männer sich variieren und wiederholen, ließ Pistol mit einer herrlichen Wendung die Welt für eine Auster erklären, die er mit dem Schwerte öffnen wolle, ließ Frau Hurlig in einer gemilderten, mehr bürgerlichen Gestalt auftreten und zog aus dem zweiten Teil von Heinrich IV. Schaal wieder ans Tageslicht hervor, stellte ihn in ein weniger freundschaftliches Verhältnis zu Falstaff als früher und versah ihn mit dem hochkomischen Neffen Schmächtig, der in seinem Dünkel und seiner Erbärmlichkeit gleichsam ein erster Entwurf zu Andreas von Bleichenwang in Was ihr wollt ist.

Hier galt es einer Königin und einem Hof „mit ihrem Haß gegen Ideen, ihrer Gefühlslosigkeit für Schönheit, ihrem harten, praktischen Wesen und ihrer Lust, derbe Worte zu hören,“ eine Unterhaltung zu bereiten.*) Wie die schlichten Bürger Londons

*) Ausdrücke von Dowden. Shakspeare, his Mind and Art. S. 370.

ihre Lust daran hatten, Fürsten auf der Bühne zu sehen, so ergöhte es die Königin und ihren Hof, einen Einblick in das ihnen so fern liegende tägliche Leben der bürgerlichen Kreise zu gewinnen, in ihre Stuben hineinzugucken, ihre Gespräche mit Ärzten und Pfarrern zu belauschen, ein Bild von dem Wohlstande und der Zufriedenheit zu erhalten, wie sie in Windsor, gerade unter den Fenstern der königlichen Sommerresidenz keimten und sproßten, und Zeuge zu sein von der vierschrötigen Ehrbarkeit und den ausgelassenen Späßen rotwangiger, gesunder Bürgerfrauen. Dadurch wurde der Grundton des Stückes bestimmt. Dieser wurde prosaischer und bürgerlicher als in irgend einem Schauspiel von Shakespeares Hand. Die lustigen Weiber sind in Wirklichkeit die einzige beinahe ganz in Prosa geschriebene Arbeit des Dichters und das einzige Lustspiel von ihm, das ausschließlich in England vor sich geht und worin er sich mit dem Leben des damaligen, englischen Mittelstandes beschäftigt. Nur hier hat er etwas geschrieben, was mit den possenartigen unter Molières Lustspielen Ähnlichkeit hat, die ja auch zur Belustigung eines Souveräns und eines Hofes geschrieben wurden. Da ist es denn nun sehr bezeichnend, daß er sich auch hier nicht ganz an die Erde halten konnte, sondern am Schlusse wie im Sommernachtsstraum Elsentanz und Elsen- gesang einführt, allerdings in der Weise, daß die Elfen nur verkleidete Kinder und junge Mädchen sind, aber was sie sagen und singen, ist genau in dem Stil und Ton der wirklichen Elfen gehalten.

Shakespeare hatte eben in Heinrich V. seine Hand geübt, ein durch wallisische Mundart und französische Sprachfehler humoristisch verdorbenes Englisch zu schreiben; er wußte, daß der Hof, wo man auf die reinste Aussprache Gewicht legte, ein äußerst günstiges Publikum für die auf diesem Wege entstandene Komik abgab, und so benutzte er denn bei dieser überhasteten Gelegenheitsarbeit die eben erworbene Fertigkeit, um zwei gutmütig possierliche Figuren zu schaffen, den wallisischen Pfarrer Hugh Evans, in dem er vielleicht einen Schullehrer seiner Kindheit aus Stratford verewigte, und den französischen Arzt Dr. Cajus, eine richtige Possengestalt, einen Sonderling, der alles verkehrt ausspricht.

Die Eile, womit die Arbeit zustande kam, hat einige Verwirrung bei der Tages- und Zeitbestimmung im Stücke verursacht.

In der vierten Szene des dritten Aufzugs wird Frau Hurtig am Nachmittag des zweiten Tages zu Falstaff geschickt, um ihn zum zweitenmal zu einem Stellbichein einzuladen; in der folgenden Szene, als sie bei ihm ankommt, ist es der Morgen des dritten Tages. Diese Gile hat aber auch dem Stücke einen außerordentlich dramatischen Flug und Schwung verliehen; es kommen darin keine von den Episoden vor, bei denen der Dichter sonst nicht selten ziemlich lange verweilt.

Nichtsdestoweniger hat Shakespeare hier drei voneinander unabhängige Handlungen ineinander verflochten; Falstaffs Annäherungsversuche bei den beiden munteren Bürgerfrauen, Frau Flut (Mrs. Ford) und Frau Blatt (Mrs. Page), und alle die Ereignisse, die dem mißlungenen Stellbichein entspringen; der Wettstreit zwischen dem närrischen Doktor, dem elenden Schmächtig und dem jungen Fenton um die Hand der anmutigen Anna Blatt und endlich die burleske Duellgeschichte zwischen dem wallisischen Pfarrer und dem französischen Doktor, die von dem jovialen Gasthauswirt zu Windsor ausgeklügelt und ins Werk gesetzt wird.

Weit mehr als sonst hat Shakespeare hier von der verwickelten Intrigue selbst erfunden. Doch hat er die Idee, Falstaff in einem Korb mit feuchter Wäsche anzubringen, aus Fiorentinos *Il Pecorone* erhalten, wo ein junges Weib ihren Geliebten auf ähnliche Weise verbirgt (er hatte dieses Buch ja schon zu seinem Kaufmann von Venedig benutzt); und den Einfall, daß Falstaff unaufhörlich seine Absichten und seine Stellbicheins dem ihm unbekannten Ehemann der betreffenden Frau im voraus anvertraut, hat er einer anderen, italienischen Geschichte von Straparola entnommen, die zehn Jahre vorher unter dem Titel *Two Lovers of Pisa* in *Carltons News of Purgatory* erschienen war.

Die Erfindung ist nicht überall gleich glücklich. So ist es ein recht häßlicher und wenig wahrscheinlicher Zug, daß Flut (als Herr Bach) Falstaff durch Geld zu dem Versprechen veranlaßt, ihm zum Besitz der Dame (seiner eigenen Frau), die er zu begehren vorgiebt und der Falstaff selbst nachstellt, zu verhelfen. Sodann ist Fluts Eifersucht allzu dumm und roh und zu plump in ihren Wirkungen. Besonders aber hat die Beschaffenheit der Intrigue und die moralische Tendenz, die das Stück haben sollte, den früher so klugen und feinen Falstaff in dem Grad töricht gemacht, daß

der Triumph über seine fortwährenden Niederlagen außerordentlich geringfügig wird.

Er weiß nichts von dem, was er unbedingt wissen mußte, und fortwährend begeht er aufs neue dieselben unwahrscheinlichen Thorheiten. Es ist schon allzu dumm von ihm, in einer ganz kleinen Stadt zwei gleichlautende Liebesbriefe an zwei Frauen zu schreiben, von denen er wissen sollte, daß sie nahe Freundinnen sind. Es ist unglaublich dumm, daß er dreimal hintereinander in dieselbe plump gestellte Falle geht; um das tun zu können, muß er ein solches Ungeheuer von Eitelkeit in Bezug auf seine Gestalt sein, daß wir auch darin den schelmischen Falstaff der historischen Schauspiele nicht wiedererkennen. Es ist unsäglich einfältig von ihm, daß in seinem Gemüt nie der geringste Verdacht gegen den Herrn Bach aufsteht, der als sein einziger Vertrauter der einzige ist, der ihn dem Chemanne verraten haben kann, und endlich ist es nicht nur kindisch von ihm, sondern es streitet auch in hohem Grade gegen den klaren Verstand des uns früher bekannten Falstaff, daß er an die Elfenartigkeit der Wesen glaubt, die ihn des Nachts im Parke kneifen und mit Lichtern brennen.

Andererseits flammt ab und zu die alte Ausgelassenheit und der alte Witz in ihm auf, er hat vier oder fünf äußerst amüsante Repliken an Schaal, an Pistol, an Bardolph ufm. Es klingt drollig, wenn er sagt, nachdem man ihn mit der schmutzigen Wäsche ins Wasser geworfen hat, daß Ertrinken ein Tod sei, den er verabscheue, denn: „das Wasser schwellt den Menschen auf; und was für ein Ding wäre ich geworden, ich noch aufgeschwellt!“ Und es ist äußerst humoristisch, wenn er zuletzt (V, 5) ausruft: „Ich glaube, der Teufel will mich nicht verdammt sehn, weil sonst das Öl, das in mir ist, ihm seine Hölle in Brand stecken würde.“ Was aber will das besagen im Vergleiche mit dem Born von Einfällen, die der wirkliche Falstaff hatte!

Das Stück ist durchweg burlesker als irgend ein früheres Lustspiel von Shakespeare, selbst wenn man die Zähmung der Widerspenstigen mitrechnet. Der schönen und poetischen Partien sind nicht viele. Zunächst das Ehepaar Blatt, wadere englische Mittelstandsgestalten, und ferner das junge Paar, Fenton und Anna Blatt, die zwar nur in einer kurzen Szene auftreten, darin aber einnehmende Eigenschaften an den Tag legen. Anna Blatt

ist eine liebenswürdige junge Bürgertochter aus Shakespeares Zeit, eine der gesunden und natürlichen jungen Wesen, die Wordsworth im neunzehnten Jahrhundert verherrlicht hat. Fenton, der unglaublich als ein früherer Kamerad von Prinz Heinrich und Poins bezeichnet wird, hegt aufrichtige Liebe zu ihr, aber recht bezeichnend hat Shakespeare, der den Wert des Geldes sehr wohl kannte, Rücksicht damit, daß Fenton, wie dieser ehrlich eingesteht, sich ursprünglich des Geldes wegen um Anna beworben hat. Denselben Zug haben wir bei dem wenige Jahre vorher geschaffenen Freier Bassanio bemerkt.

Wirklich poetisch ist endlich das kurze Elfenpiel im letzten Aufzuge, in dem Shakespeare sich für die Prosa, in die man ihn hinabgezwungen hatte, schadlos hält. Hier verspüren wir den würzigen Waldesduft, der zur Nachtzeit dem großen Tiergarten von Windsor entströmte. Das Vorzüglichste in den Lustigen Weibern ist überhaupt der starke Dufte von englischem Grund und Boden, den das Stück atmet. Es gefällt trotz der Mängel, die ihm als einer auf Bestellung ausgeführten Arbeit anhaften, weil der Dichter hier ausnahmsweise in seinem eigenen Zeitalter und in seinem eigenen Lande verblieben ist und uns in die Gesundheit und ehrliche Tüchtigkeit des damaligen Bürgerstandes einen Einblick verschafft hat, den die vielen Possenspäße nicht zu verwischen imstande sind.

XXVII.

Shakespeare gleitet nun in den Zeitraum seines Lebens hinein, wo er geistreich, durch und durch spirituell ist, wie noch nie. Es ist, als hätte in diesen Jahren Sonnenschein seinen Lebensweg hell gemacht. Kampfsjahre sind es jedenfalls nicht gewesen; Jahre der Trauer auch nicht. Es ist in seiner Existenz zwischen den Regenschauern schönes Wetter gewesen, sein Schiff hat einen stillen Gürtel zwischen den aufgeregten Wassern des Lebens durchschwommen, und er hat eine kurze Weile wehmütig-glücklich in seinem eigenen Genie geschwelgt, sich einen leichten Rausch in seiner Genialität getrunken. Er hat die Nachtigallen seines eigenen heiligen Haines singen hören. Alles stand in ihm in Blüte.

Der republikanische Kalender hatte einen Monat Floréal. Es gibt in der Regel einen solchen Blumenmonat in jedem Menschenleben. In seinem ist es dieser Zeitraum.

Er ist sicherlich während dieser Jahre verliebt gewesen — wie er es überhaupt während seines ganzen Lebens war — aber nicht mit der Leidenschaft Romeo's, auch nicht mit dem halbverzweifelden Gefühl von der Unwürdigkeit des Gegenstandes, das er in seinen Sonetten schildert, auch nicht mit jener leichten Schwärmerei in jugendlichen Einbildungen, die im Sommernachtstraum dargestellt wurde. Nein, auf eine glückliche Weise, mit einer Liebe, die seinen Kopf wie sein Herz erfüllt hat, und die er als frohe Bewunderung empfand gegenüber dem Geist und der Reifeit der Geliebten, gegenüber der vornehmen, überlegenen Dame in ihr, deren Koketterie heiter, deren Herz vortrefflich und deren Kopf so hell ist, daß sie förmlich der Witz in Frauengestalt ist.

Er hatte in seiner frühesten Jugend nicht wenige unliebenswürdige, mannhafte Frauen in seinen Lustspielen geschildert und nicht wenige herrschsüchtige, blutdürstige oder verdorbene Frauen in seinen ernsthaften Dramen; auf der einen Seite Gestalten wie Adriana und die widerspenstige Katharina, auf der anderen Seite Gestalten wie Tamora und Margarete von Anjou, die alle einen hartnäckigen Willen und eine gewisse Gewaltthätigkeit in ihrem Betragen haben. In den vorgerückteren Jahren seines reifen Mannesalters wird er mit Vorliebe junge weibliche Wesen darstellen, die lauter Seele und lauter Zärtlichkeit sind, schweigsame Naturen ohne Geist und Witz, Gestalten wie Ophelia, Desdemona, Cordelia.

Mitten zwischen diesen scharf getrennten Gruppen steht eine Gruppe von schönen, jungen Frauen, die alle das Herz auf dem rechten Fleck haben, die aber besonders dadurch eigentümlich sind, daß sie vor Genialität förmlich sprühen. Sie sind nicht selten liebenswürdig wie die treueste Freundin und witzig wie Heinrich Heine selbst, wenn auch mit einer anderen Art von Witz begabt. Man fühlt es, daß Shafespeare die Modelle zu diesen Gestalten von ganzem Herzen und mit dem Entzücken eines außerordentlich guten Kopfes über einen anderen außerordentlich guten Kopf bewundert hat. Und diese Typen spiritueller und aristokratischer Weiblichkeit können unmöglich plebejische Modelle gehabt haben.

In den ersten Jahren seines Londoner Aufenthalts hat Shafespeare als geringes Mitglied einer Theatertruppe keine Gelegenheit gehabt, andere Frauen kennen zu lernen, als solche, die ihm für

seine Frau Hurlig und ihr Dortchen als Vorbilder dienten, ferner solche, die, leidenschaftlich und dreist, den Schauspielern und Poeten gegenüber den ersten Schritt taten, und endlich solche, die Urbilder der lustigen Weiber von Windsor mit ihrem bürgerlich gesunden Sinn und mit ihrer etwas derben Lustigkeit gewesen sind. Aber die damalige schlichte junge Bürgerfrau oder Bürgertochter bot dem Dichter, wenn er sie kannte, keinerlei geistige Nahrung. Shakespeares jüngste Tochter konnte ja nicht einmal ihren Namen schreiben.

Aber dann wurde er von Männern wie Southampton und Pembroke entdeckt, mit Wohlwollen in ihren feinen und durch und durch gebildeten Kreisen aufgenommen und aller Wahrscheinlichkeit nach den Damen dieser vornehmen Familien vorgestellt. Vielleicht hat er sogar einer vornehmen Dame nahe gestanden. Augenscheinlich hat der Umgangston der aristokratischen Damen ihn bezaubert; die Überlegenheit und Eleganz ihres Wesens hat ihn entzückt; ihre freie Sprache hat ihn ergötzt, und er hat sie nachzuahmen und zu verschönern gesucht.

Die Damen des hohen Adels waren kenntnisreich, sie hatten dieselbe Erziehung erhalten wie die Männer, sprachen fließend italienisch, französisch und spanisch und verstanden nicht selten Lateinisch und Griechisch. Lady Pembroke, Sidneys Schwester, die Mutter von Shakespeares Gönner, galt für die entwickeltste Frau ihres Zeitalters und war ebenso berühmt als Schriftstellerin wie als Beschützerin der Schriftsteller. Und diese Frauen waren nicht schulmeisterlich durch ihr Wissen oder gesucht in ihrer Ausdrucksweise, sondern natürlich, reich an Einfällen wie an Kenntnissen, frei in ihrem Witz wie oft in ihren Sitten. Es ist daher leicht zu verstehen, daß eine kühne, aristokratische, weibliche Intelligenz für eine Reihe von Jahren Shakespeares Lieblingsgegenstand wird. Dieser Geistesüberlegenheit setzt er noch Unabhängigkeitstrieb, Herzensgüte, Stolz, Demut, Lebensfreude, Hingebung in verschiedenem Maße zu, so daß dieser Mischung fächerförmig ein Halbkreis von verschiedenen Persönlichkeiten entstrahlt. Von derartigen Frauen hatte er damals geträumt, als er seine Rosalinde in Verlorene Liebesmüh entwarf. Nunmehr kannte er sie und hatte das schon bei seiner Portia im Kaufmann, der ersten ihrer Art, bewiesen.

In den historischen Schauspielen kommen sie jetzt nicht vor, nicht einmal in Lustspielen, die so viel Ernst und Spannung enthalten wie das Lustspiel von Shylock. Trotz seiner latenten Schwermut ist er jetzt reich begnadet und glücklich, dieser fünfunddreißigjährige Mann; die Sonne seines Lebens steht im Zeichen des Löwen; er fühlt sich stark genug, mit den Mächten des Lebens zu spielen, und er schreibt nichts als Lustspiele. Er erfindet sie nicht, wendet vielmehr seine alte Methode an, indem er irgend eine mittelmäßige, märchenhafte Novelle zu einem Schauspiel zurechtschneidet; er bearbeitet alte, schlechte Theaterstücke und verfäht dabei in der Regel folgendermaßen: Er behält ohne weiteres die phantastischen, die unwahrscheinlichen, ja sogar die für eine feinere Bildung abstoßenden Züge der Fabel bei; darauf legt er stets erstaunlich geringes Gewicht; ohne Rücksicht auf die psychologische Wahrscheinlichkeit nimmt er mitunter allzuviel von dem Gegebenen auf; aber er setzt seinen Finger auf einen einzelnen Hauptpunkt der Novelle oder auf einen einzelnen Charakter des früheren Stückes, und diesen Punkt, diesen Charakter, oder solche Charaktere, die sich in die gegebene Situation frei hineindichten lassen, durchdringt er mit dem ganzen Feuer seiner Seele, daß die Repliken wie in Feuerchrift auflodern und die Funken des Geistes und der Leidenschaft umherwirbeln.

So behält er in Viel Lärm um Nichts eine Fabel bei, die einer befriedigenden dichterischen Behandlung beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellt, und bringt nichtsdestoweniger, halbwegs nebenbei, poetische Werte ersten Ranges hervor.

Das Stück wurde am 4. August 1600 in das Buchhändlerregister eingetragen und erschien in demselben Jahre unter dem Titel: Much Adoe about Nothing. As it hath been sundrie times publikely acted by the Right Honourable the Lord Chamberlaine his Servants. Written by William Shakespeare. Es muß also 1599—1600 geschrieben sein. Es finden sich außerdem im Beginne des Lustspiels Andeutungen, die auf diese Jahre passen. So ist anzunehmen, daß Leonatos Äußerung in der ersten Szene: „Ein Sieg ist doppelt, wenn der Sieger seine volle Zahl heimbringt,“ und Beatrices Replik in derselben Szene: „Ihr hattet muffigen Proviant,“ auf Essex' Feldzug in Irland anspielen.

Shakespeare hat die Einzelheiten der Fabel verschiedenen italienischen Quellen entnommen. Aus dem fünften Buche von Ariosts *Orlando furioso* (die Geschichte von Ariodante und Genevra), das 1591 übersetzt war und außerdem schon einem 1582 vor der Königin aufgeführten Schauspieler als Grundlage gedient hatte, nahm er das Motiv: Ein übelgesinnter Edelmann berichtet einem vornehmen Jünglinge, daß seine Dame ihm untreu sei, und läßt eine als die Dame verkleidete Dienerin vermittelt einer Leiter, die an das Fenster ihrer Herrschaft gestellt ist, nächtlichen Besuch empfangen, um dem Bräutigam, der aus der Ferne Zeuge dieser Szene ist, einen scheinbaren Beweis für die Verleumdung zu liefern, die die Hochzeit scheitern macht. Einer Novelle von Bandello, der Geschichte über Timbreo aus Cordona, entnahm er alle anderen Einzelheiten. Timbreo ist Claudio; dieser wirbt durch einen Zwischenhändler um die Tochter des Leonato, eines Edelmanns von Messina. Die Intrigue, die das junge Paar trennt, wird von Gironde (bei Shakespeare Don Juan) gerade wie im Stücke geschmiedet, jedoch mit dem gewichtigeren Beweggrunde, daß Gironde selbst in die junge Dame verliebt ist. Als man sie anklagt, wird sie ohnmächtig, für tot ausgegeben und zum Schein begraben wie im Schauspiel. Nur tritt hier der Umstand hinzu, für den Shakespeare keine Verwendung hatte, daß die ganze Gesellschaft in Messina für ihre Unschuld Partei nimmt, während im Lustspiel nur Beatrice ihrer jungen Verwandten treu bleibt. Man kommt der Wahrheit auf die Spur, und die Verbindung wird wieder angeknüpft, gerade wie im Schauspieler.

Diese Handlung kann nur bei einer viel gröberen Betrachtungsweise als der, die die besseren und feineren Menschen heutzutage anlegen, ein Lustspielmotiv abgeben. Schon der Titel deutet eine Anschauungsweise an, die in ihrer rohen Naivetät uns ganz fremd ist. Diese besagt: Da Hero unschuldig und die Anklage also loses Gerede war; da sie gar nicht gestorben und die Trauer über ihren Tod also überflüssig war; da ferner sie und Claudio schließlich Braut und Bräutigam werden, was sie gleich hätten sein können — so ist das Ganze Viel Lärm um Nichts gewesen und löst sich in gute Harmonie auf, ohne irgend einen Mißklang zu hinterlassen.

Der moderne Leser hat ein anderes Gehör. Er sieht zwar ein, daß Shakespeare sich viel Mühe gegeben hat, diese Fabel dramatisch annehmbar zu machen. Er weiß es zu würdigen, daß der Dichter wieder hier in der Person des Bastards die reine Bosheit gezeichnet und es nicht für nötig gehalten hat, die einzelne niedrige Handlung durch erlittene Kränkung oder verschmähte Liebe zu motivieren. Juan ist die saure, neidische Natur, die aus allen Verhältnissen Gift saugt, weil er immer das Gefühl hat, übersehen und geringgeschätzt zu werden. Für den Augenblick ist er durch die ihm von seinem siegreichen Bruder erwiesene Gnade gebunden, aber „hätte er sein Maul frei, so bißte er.“ Und er heißt als der Rbter und Feigling, der er ist, und macht sich aus dem Staube, da sein Bubenstück an den Tag zu kommen droht. Er ist ein mißvergnügter, niedriger, langweiliger Schurke, und ihm fehlen, obgleich er ehrlich und redlich das Böse um des Bösen willen tut, alle die trozig und unheimlich glänzenden Eigenschaften, die später bei Sago und bei Edmund im Year zum Durchbruch gelangen. An Juans abschreckender Niederträchtigkeit ist wenig auszusetzen, wenn man davon absehen will, daß sie in einem Lustspiele eine wunderliche Triebfeder ist. Aber mit Claudio kann man sich unmöglich versöhnen. Er läßt sich durch den plumpsten Streich davon überzeugen, daß seine junge Braut, die die Reinheit selbst und so zart wie eine Blume ist, ein treuloses Ding sei, das ihn am Tage vor der Hochzeit mit einem anderen betrogen habe. Anstatt dann schweigend zurückzutreten, zieht er es vor, stockdumm, wie er ist, sie in der Kirche, vor dem Altare, in Gegenwart aller mit groben Worten und gemeinen Beschuldigungen zu beschämen; er weiß seinen Beschützer, den Prinzen Don Pedro, ja den Vater des Mädchens, Leonato, auf seine Seite zu bringen, so daß auch diese die unglückliche Braut mit ihren blödsinnigen Anklagen überhäufen. Als ihre Verwandten sie dann auf den Rat des Mönchs für tot ausgegeben haben, und der alte, ehrenhafte Leonato auf eine für den Leser unerträgliche Weise über ihr unglückliches Ende das Blaue vom Himmel heruntergelogen hat, wird Claudio, der den Betrug nun zu spät erfährt, sofort wieder in Gnaden aufgenommen. Leonato fordert — nach der mittelalterlichen Fabel — nur von ihm, daß er sich bereit erkläre, jedes beliebige Weib zu ehelichen, das er ihm bestimmen werde. Er verspricht das, ohne ein Wort von

Hero zu sprechen oder an sie zu denken — dann wird sie ihm in die Arme gelegt. Die ursprünglichen Zuschauer haben gewiß diese Lösung befriedigend gefunden; der moderne Zuschauer wird darüber empört, ungefähr wie Ibsens Nora, als sie merkt, daß Helmer nach Beseitigung der Gefahr alles das, was seelisch vorgegangen ist, als nicht geschehen betrachtet, bloß weil der Himmel sich aufgeklärt hat. Ist irgend jemand der Hero unwürdig, so ist es Claudio. Ist irgend eine Ehe anstößig und unsicher, so ist es diese. Die Erzdichtung der alten Novelle ist selbst für Shakespeares Kunst zu massiv gewesen.

Indessen denkt der moderne Mensch ja gar nicht an diese Handlung, wenn er Viel Lärm um Nichts in seine Erinnerung zurückruft, sondern an das junge Paar Benedikt und Beatrice und die Intrige, worin sie eingesponnen werden. Der Glanz, der von diesen beiden Gestalten, besonders von Beatrice, ausstrahlt, leuchtet über dem ganzen Stücke, und wir begreifen, daß Shakespeare gezwungen war, Claudio so erbärmlich zu machen, weil nur dadurch die entzückende Persönlichkeit Beatrices in ihrem vollen Lichte zur Erscheinung gelangen konnte.

Beatrice ist die große Dame der Renaissancezeit als junges Mädchen, überströmend von Lebenskraft und munter vor Lebenskraft, streitbar und feck in ihrer schroffen Jungfräulichkeit, necklustig und herausfordernd in ihrem Reichtum an kühnen Einfällen, derb, so frei in ihren Ausdrücken, daß es für moderne Begriffe höchst anstößig ist, weil sie wie die damaligen vornehmen Damen (und wie etwas später Leonora Christina und Elisabeth Charlotte) eine Erziehung erhalten hat, die eine freie Sprache erlaubt. Gegenüber Benedikt, den sie unwillkürlich stets necken und verspotten muß, ist sie ebenso unbezwinglich und unzähmbar wie Katharina in der Widerspenstigen ihrem Petruchio gegenüber.

Ihre Diktion ist wunderbar, funkelnd vor übermütiger Phantasie. Sie hat zum Beispiel (II, 1) ihrem Oheim gesagt, sie flehe jeden Morgen auf den Knien zu Gott, daß er sie vor einem Manne bewahren möge; einen Mann mit einem Bart im Gesichte könne sie nicht ausstehen, sie wolle lieber ihr Haupt auf einen Wollsaß legen; und für einen Mann ohne Bart taue sie nicht:

Drum will ich eben nur vom Bärenführer sechs Bagen Handgeld nehmen und seine Affen zur Hölle führen.

Leonato

Nun gut, Ihr kommt also in die Hölle?

Beatrice

Nein, nur ans Thor; und dort wird der Teufel, wie ein alter Hahnrei mit Hörnern auf dem Kopfe, mir entgegenkommen und sagen: „Schert Euch zum Himmel, Beatrice, schert Euch zum Himmel; hier ist kein Platz für Euch Jungfern.“ Dann liefre ich meine Affen ab, und fort zu Sankt Peter in den Himmel; der zeigt mir, wo die Junggesellen sitzen, und dann leben wir vergnüglich den lieben langen Tag.

Sie weiß, daß Freien, Heiraten und Vereuen wie ein schottischer Sig, ein Menuett und ein Cinquepas ist; das Freien geht hitzig und rasch wie ein schottischer Sig, das Heiraten gesetzt und ehrbar wie ein Menuett; und dann kommt die Neue und humpelt mit ihren lahmen Beinen im Cinquepas, bis sie ins Grab sinkt. Daher ruft sie (II, 2) mit schelmischer Ironie aus: „Guter Gott, schon wieder ein Paar! — So kommt alle Welt an den Mann, nur ich nicht; und ich bin sonnenverbrannt und kann im Winkel sitzen und rufen: Ach Gott! wer schafft mir einen Mann?“ Bei ihren Streitigkeiten mit Benedikt überbietet sie ihn an burlesken und stilvollen Einfällen. Shakespeare hat in diesem Dialog augenscheinlich noch einmal *Uly* als Vorbild gehabt und es versucht, von ihm das Ausgearbeitete, das Facettierte in der Replik zu übernehmen, während er ihre Unnatur entfernte und ihr neues Leben einblies. Und Beatrice verfolgt ihren Sieg über Benedikt in jedem Gespräche mit den anderen Personen bis zu einer Ausgelassenheit, die heutzutage im Munde eines jungen Mädchens undenkbar wäre.

Don Pedro

Ihr habt ihn zu Fall gebracht, Fräulein, Ihr habt ihn zu Fall gebracht.

Beatrice

Ich möchte nicht, daß er mir das tät, ich möchte sonst Narrenmutter werden.

Aber diese Ausgelassenheit verbirgt die tatkräftigsten Tugenden eines festen und edeln Charakters. Als ihre arme Base fälschlich beschuldigt und so schändlich beschämt wird; als die, die ihre

natürlichen Verteidiger sein sollten, abfallen und selbst die Unbetheiligten, wie Benedikt, schwanken und sich den Anklägern zuneigen, ist Beatrice die einzige, die, ohne sich einen Augenblick durch die Anklage heirren zu lassen, mit Leidenschaft und Entrüstung für die Angegriffene Partei nimmt und sich treu, hochsinnig, recht denkend, scharfsichtig, allen überlegen, kurz als eine Perle von einem Mädchen erweist.

Ihr hat Shakespeare den Benedikt, einen *Mercutio redivivus*, gegenübergestellt; einen Jüngling, der nichts weniger als Weiberfreund, einer Jungfrau gegenüber, die nichts weniger als zärtlich ist. Er hat ebenso große Scheu vor Verloben und Heiraten wie sie und ist als Mann ebenso reich an Spott über alle Empfindsamkeit, wie sie es als Weib ist. Zudem stehen sie und er auf Kriegsfuß miteinander. Kraft einer tiefen und ausgezeichneten psychologischen Beobachtung läßt Shakespeare nun diese beiden sich beinahe mit einem Schlage ineinander verlieben, und zwar durch das einfache Mittel, daß einige Freunde dem Benedikt einbilden, Beatrice werde heimlich von Liebe zu ihm verzehrt, und der Beatrice, daß Benedikt sterblich in sie verliebt sei, während die Freunde sich gleichzeitig in große Lobeserhebungen über beide ergehen. Sie waren schon vorher voneinander erfüllt; nun bricht bei beiden die erotische Phantasie in Flammen aus, und das um so stärker, weil sie so lange unter der Asche geglimmt hat. Und mit großer Feinheit hat Shakespeare hier auf diesem Gebiete, wo er selbst alles erfand und sich mit voller Freiheit bewegen konnte, die Vereinigung des Paares nicht durch leere Worte vor sich gehen lassen, sondern dadurch, daß beide derselben Sache dienen. Beatrices erste Annäherung an Benedikt findet nämlich so statt, daß sie ein ritterliches Auftreten zu gunsten ihrer unschuldigen Verwandten von ihm verlangt.

Die Veränderung, die das gegenseitige Verhältniß zwischen Benedikt und Beatrice erfährt, ist auch aus dem Grunde höchst interessant, daß diese die erste mehr durchgeführte Charakterentwicklung in einem Shakespeareschen Schauspiele sein dürfte. In den älteren Lustspielen gab es nichts derartiges, und die Chronikendramen gaben keinen Anlaß zu einer Charakterverwandlung. Die Personen und die vorgeschriebenen geschichtlichen Begebenheiten mußten miteinander in Übereinstimmung gebracht werden, und Shakespeare führte den Charakter, wie er einmal angelegt war, mit

Festigkeit durch. Weder Richard III. noch Heinrich V. erzählt irgend eine Seelengeschichte; beide Könige sind in den nach ihnen benannten Dramen von der ersten Replik bis zur letzten dieselben. Der Umschlag König Heinrichs Falstaff gegenüber ist schon genügend besprochen. Aber das Aufstauen alles Harten und Erstarren in Benedikts und Beatrices Wesen, das hier stattfindet, hat in keiner früheren Arbeit ein Seitenstück und ist augenscheinlich *con amore* ausgeführt. In Wirklichkeit ist ja auch das Verhältnis zwischen diesen beiden von Shakespeare frei erfundenen Personen und nicht die Fabel, worauf der Titel anspielt, der wahre Hauptinhalt des Lustspiels.

Noch einige Gestalten hat Shakespeare hinzugegedichtet, und diese gehören zu den besten seiner niedrig komischen Gestalten, den Konstabel Holzapfel (Dogberry) und seine Untergebenen. Holzapfel ist der Provinzpolizist, naiv wie ein Kind und eitel wie ein Pfauhahn, grundbrav, furchtsam, rechtschaffen und gutmütig dumm. Zum Beweise dafür, daß derartige Polizisten damals in Wirklichkeit nicht viel weniger unschuldig waren als im Lustspiel, hat Henrik Schück einen Brief von Elisabeths erstem Minister Lord Burghley herangezogen, in dem dieser berichtet, wie er im Jahre 1586 auf einer Reise draußen im Lande an jedem Stadttor zehn oder zwölf mit langen Stöcken bewaffnete Leute stehen sah. Auf seine Frage erfuhr er, sie ständen da, um drei junge Männer nach ihrem Signalement zu ergreifen. Auf die Frage, wie das Signalement laute, bekam er die Antwort, einer der Missetäter solle eine krumme Nase haben. „Und Ihr habt kein anderes Kennzeichen?“ — „Nein“, antworteten sie. Zudem standen sie überall so offen vor aller Augen in einem Haufen, daß jede verdächtige Person sich vor ihnen in acht genommen hätte.

Holzapfel ist noch ungefährlicher als diese Geheimpolizisten, denn er gibt seinen Wächtern folgende kluge und vorsichtige Winke:

Wenn ihr einen Dieb trefft, so könnt ihr, kraft eures Amts, ihn in Verdacht haben, daß er kein ehrlicher Mann ist; und je weniger ihr euch mit dergleichen Leuten bemengt oder besaßt, desto besser für eure Ehrlichkeit.

Zweiter Wächter

Wenn wir aber wissen, daß er ein Dieb ist, sollen wir da nicht Hand anlegen?

Holzappel

Freilich, kraft eures Amtes könnt ihr das; aber ich denke, wer Pech angreift, besudelt sich: der allerfriedfertigste Weg, wenn ihr einen Dieb gefangen habt, ist drum für euch, ihn zeigen zu lassen, wer er ist, indem er sich aus eurer Gesellschaft wegstiehlt.

XXVIII.

Wie hatte Shakespeare so schnell und so leicht geschaffen wie in diesem hellen, glücklichen, nur einige Jahre dauernden Zeitraume. Es ist direkt erstaunlich, was er alles zustande gebracht hat um das Jahr 1600, wo er nicht gerade auf dem Gipfel seiner dichterischen Kraft, denn diese verläßt ihn nie, aber auf dem Gipfel seiner dichterischen Freude stand. Unter den außerlesenen Lustspielen, die er nun schreibt, ist *Wie es euch gefällt* eines der köstlichsten.

Das Stück wurde gleichzeitig mit Viel Lärm um Nichts am 4. August 1600 in das Buchhändlerregister eingetragen und muß aller Wahrscheinlichkeit nach in demselben Jahre verfaßt sein. Denn Meres hat es nicht in seinem aus dem Jahre 1598 herührenden Verzeichnisse über Shakespeares Schauspiele; es enthält (wie schon Seite 40 erwähnt) ein Zitat aus Marlowes 1598 erschienenem Gedicht *Hero und Leander*:

Who ever loved that loved not at first sight?

ein Zitat, das, nebenbei bemerkt, eben das besagt, wovon das Stück handelt, und es liegt in Celias Worten (I, 2): „Denn seit das bißchen Wiß, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist,“ eine Hindeutung auf die öffentliche und gerichtliche Verbrennung satirischer Bücher, die am 1. Juni 1599 stattfand. Da das Jahr 1599 nicht für mehr Arbeiten von Shakespeare Raum zu haben scheint, als wir schon dahin verwiesen haben, so muß *Wie es euch gefällt* aus der ersten Hälfte des folgenden Jahres stammen.

Shakespeare nahm seiner Gewohnheit gemäß den ganzen Stoff zu dieser reizenden Arbeit von einem anderen Dichter. Sein Zeitgenosse Thomas Lodge (der nach einem Aufenthalte in Oxford zuerst Schauspieler und dramatischer Schriftsteller in London, dann Jurist, darauf Arzt und arzeneiwissenschaftlicher Schriftsteller wurde,

bis er im Jahre 1625 an der Pest starb) hatte 1590 einen Hirtenroman mit vielen eingelegten Gedichten herausgegeben unter dem Titel: *Euphues golden Legacie, found after his death in his Cell at Silexedra* (abgedruckt in *Colliers Shakespeares Library I*, S. 60 — 130), den er auf einer Reise nach den kanarischen Inseln niedergeschrieben hatte, um sich an Bord die Zeit zu vertreiben, während der Sturm heulte und die Wellen das Schiff schaukelten (siehe seine Widmungsschrift an Lord Hunsdon). Der Stil ist schleppend und äußerst weitläufig, ein richtiger Hirtenstil, aber Lodge hatte die Gabe der mehr äußerlichen Erfindung, an der es Shakespeare trotz seiner großen Fähigkeiten so sehr fehlte. Alle die Schicksale, die das Stück berührt oder enthält, finden sich schon bei Lodge, und ebenso alle Personen mit alleiniger Ausnahme von Jacques, dem Narren Touchestone (Probstein) und dem Bauernmädchen Audrey (Mäthchen). Auffallend für den aufmerksamen Leser ist stets die Passivität gegenüber dem in den Quellen Gegebenen und aus diesen nicht allzu wählerisch Übernommenen, die bei Shakespeare mit der kernigsten Geistestätigkeit an den Punkten, wo er seine Kraft einsetzt, vereinigt ist.

In Wie es euch gefällt gibt es nach Lodges Vorbild einen bösen Herzog, der seinen guten Bruder, den gesetzmäßigen Regenten, aus dem Lande vertrieben hat. Dieser ist mit seinen Anhängern in den Ardenner Wald geflohen, wo sie ein so freies Leben führen wie Robin Hood und seine Leute, und wo sie später aufgesucht werden von Rosalinde, der bezaubernden Tochter des guten Herzogs, und ihrer Base Celia, der Tochter des Gewalttäubers, die ihre vertriebene Freundin nicht allein auswandern lassen will. Unter den diesen fürstlichen Kreis umgebenden Edelleuten finden wir noch einen bösen Bruder Olivier, der seinem guten Bruder nach dem Leben trachtet. Dieser jüngere Bruder, Orlando, ist ein Held, ebenso anspruchslos und liebenswürdig wie tapfer; er und Rosalinde lieben sich auf den ersten Blick, und sie, die er in ihren Männerkleidern nicht erkennt, hat ihn während des ganzen Schauspiels zum besten. Das Stück würde gewinnen, wenn das Spiel durchblicken ließe, daß er sie halbwegs erkenne. Schließlich wird alles gut. Der böse Herzog befehrt sich zu einem äußerst gelegenen Zeitpunkte; der böse Bruder befehrt sich (ganz sinnlos) ebenso plötzlich, als Orlando, den er verfolgt, einen Löwen tötet — einen

Löwen in den Ardenennen! — der, während er schläft, sein Leben bedroht. Und der Glende wird (nicht weniger sinnlos) für seine Schlechtigkeit oder für seine Bekehrung mit der Hand der lieblichen Celia belohnt.

Alles das ist insofern gleichgültig, d. h. es war Shakespeare augenscheinlich recht gleichgültig, als das Stück nicht versucht, die Wirklichkeit wiederzugeben; es ist vom Anfang bis zum Ende ein Fest der Laune und des Wizes, des seelisch bewegten und in Gefühlen vibrierenden Wizes.

Es bedeutet zuvörderst, daß Shakespeare, dieser große Mensch, sich fortzieht von dem naturlosen Stadtleben, fort von den unwahren, geschäftseifrigen, habgierigen, undankbaren Stadtmenschen, fort von Schmeichelei und Falschheit und Betrug, auf das Land hinaus, wo noch einfache Sitten herrschen, wo es sich leichter von voller Freiheit träumen läßt, und wo der Wald so gut duftet. Dort rieseln die Bäche mit einer süßeren Beredsamkeit, als man sie in den Städten trifft; dort reden die Bäume, ja die Steine mehr zum Herzen des Wanderers als die Häuser und Straßen der Hauptstadt; „dort findet man etwas Gutes in allen Dingen“.

Die freie Wanderlust ist aufs neue in seiner Brust erwacht, die ihn seinerzeit dazu trieb, Feld und Wald des Gutsherrn mit der Büchse zu durchstreifen; und draußen im Schoße der Natur, aber in einer ferneren und reicheren Natur als der ihm bekannten, erträumt er sich ein Zusammenleben zwischen den besten und geistvollsten Männern, den schönsten und feinsten jungen Frauen in ideal phantastischen Umgebungen, die von dem häßlichen Lärm des öffentlichen Lebens und den schweren Sorgen des arbeitsamen Lebens unberührt bleiben — ein Leben mit Jagd und Gesang und leichten Mahlzeiten im Freien und witzigen Gesprächen, und zugleich ein Leben, das bis an den Rand mit dem schwärmenden Glücke jugendlicher Liebschaften gefüllt ist. Er bevölkert einen phantastischen Ardenennenwald mit diesem Leben, das seine Landstreicherstimmung, sein Hang zur Ausgelassenheit und seine Natursehnsucht erschaffen.

Er begnügt sich nicht damit. Er träumt den Traum zu Ende und fühlt, daß selbst ein so ideales und ungebundenes Leben nicht sein Innerstes, nicht diesen wunderbar eigenen Patron in seinem Inneren, der die Gabe hat, über alles Mögliche weh-

mütig und satirisch zu werden, befriedigen könnte. Und er erschafft Jacques aus der Rippe, die er aus seinem Inneren löst, führt diese Gestalt, die der Roman nicht kannte, in sein Pastoralspiel ein und läßt ihn einsam darin umherwandern, nur von sich erfüllt, menschenheu und menschenfeindlich aus allzu großer Zärtlichkeit, Misanthrop wegen seines gefühlvollen und phantasiereichen Temperaments.

Jacques ist gleichsam der erste geniale und leichte Bleistiftentwurf zu Hamlet. Taine und andere nach ihm haben eine Parallele ziehen wollen zwischen Jacques und Molières Alceste, jener Gestalt, in der Molière unzweifelhaft am meisten von seinem eigenen Wesen niedergelegt hat. Aber in Wirklichkeit ist diese Parallele nicht möglich. Bei Jacques spielt alles in den Farben der Einbildungskraft und des Witzes, bei Alceste ist alles bitterer Ernst. Alceste ist menschenfeindlich aus Entrüstung. Ihn ekelts vor der ihn umgebenden Falschheit, er ist darüber empört, daß der Schlingel, mit dem er Prozeß führt, obgleich von allen verachtet, doch überall gut empfangen und aufgenommen wird. Er will nicht in schlechter Gesellschaft sein, nicht einmal im Herzen seiner Freunde; deshalb trennt er sich von ihnen. Er verabscheut zwei Klassen von Menschen:

Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres pour être aux méchants complaisants.

Das sind die alten Worte des Timon von Athen: „Ich hasse die Schlechten, und die anderen, weil sie die Schlechten nicht hasßen.“ Deshalb kann man Alceste als erläuternden Kontrast nur mit Shakespeares viele Jahre später geschriebenen Timon vergleichen. Alcestes Wesen ist die scharfe Verstandeslogik; es ist klassisch französisch, der reine Stolz ohne jegliche Verzierung, Wahrheitsliebe ohne Empfindsamkeit und ohne Wehmut.

Jacques' Schwermut ist poetische Träumerei. Er wird in dem Stücke besprochen, ehe wir ihn sehen (II, 1). Der gute Herzog hat gerade das Mißgeschick gesegnet, das ihn in den grünen Wald getrieben und ihn von den drohenden Gefahren des neidischen Hofes befreit habe; er steht im Begriff, auf die Jagd zu gehen, da wir erfahren, daß der schwermütige Jacques sich darüber grämt und darauf schwört, daß der Herzog auf diesem Wege mehr Unrecht

übe als sein Bruder, der ihn aus dem Herzogtume verbannte. Zwei Edelleute haben ihn am Fuße einer Eiche hingestreckt gefunden, wo er in Mitleid mit einem armen, verwundeten Hirsche zerfloß, der in seiner Nähe am Bache stand und solche Seufzer ausstieß, „daß sein lederneß Kleid jedesmal sich fast zum Bersten dehnte und dicke, runde Tränen kläglich längs der unschuldigen Nase liefen.“ Jacques verlor sich in zahlreichen Gleichnissen über das Los des Hirsches:

Dann, weil er allein

Und von den saminen Freunden war verlassen:

„Recht!“ sagt er; „so verteilt das Elend stets

Des Umgangs Flut.“ — Als bald ein Rudel Hirsche,

Der Weide voll, sprang sorglos an ihm hin,

Und keiner stand zum Gruße. „Ja,“ rief Jacques,

„Streift hin, ihr fetten, wohlgenährten Städter;

So ist die Sitte eben; warum schaut ihr

Nach dem bankrotten armen Schelme da?“

Seine Bitterkeit entspringt einem allzu zärtlichen Gefühlsleben, wie wir es vor ihm bei Buddha treffen, der Schonung gegen die Tiere in seine Religion einführte, und nach ihm bei Shelley, der in seinem Pantheismus die Verwandtschaft zwischen den Seelen der Tiere und seiner eigenen empfand.

So sind wir auf sein Kommen vorbereitet. Er führt sich (II, 7) mit einer Verherrlichung der Narrenjacke in den Kreis des Herzogs ein. Er hat den Hofnarren Probststein im Walde gefunden und ist entzückt über ihn. Der bunte Narr lag und wärmte sich in der Sonne, und als Jacques ihn anredete: „Guten Morgen, Narr!“ antwortete er: „Nein, Herr, nennt mich nicht Narr, bis das Glück mich gesegnet hat.“ Dann zieht dieser verständige Narr seine Uhr aus der Tasche:

Behn ist's an der Uhr,

Da sehen wir nun, sagt er, wie die Welt läuft:

's ist nur 'ne Stunde her, da war es neun,

Und nach 'ner Stunde noch wird's elfe sein;

Und so von Stund' zu Stund' ein Reisen und Reisen

Und so von Stund' zu Stund' ein Faulen und Faulen

Für uns; dran hängt ein Märlein.

Begeistert ruft Jacques aus: Wackrer Narr! ein würd'ger Narr! Nichts über die bunte Jacke!

In wehmütig = humoristischen Augenblicken ist es Shakespeare vorgekommen, als ob er selbst einer jener Jesters wäre, die bei den Großen und auf der Bühne die Wahrheit sagen durften, wenn diese nur nicht direkt, sondern in der Verkleidung der Gaukelei gesagt wurde. In einer ähnlichen Stimmung hat Heinrich Heine Jahrhunderte später die Worte an das deutsche Volk gerichtet: „Ich bin dein Kunz von der Rosen, dein Narr.“

Deshalb läßt Shakespeare seinen Jacques ausrufen:

O, wär' ich doch ein Narr!
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.

Und als der Herzog antwortet: „Du sollst sie haben,“ erklärt er, das sei sein einziger Wunsch; die anderen müßten dann die Einbildung aus ihrem Gemüt ausjäten, daß er vernünftig wäre. Darauf sagt er:

Dann muß ich Freiheit haben,
So ausgedehnte Vollmacht wie der Wind,
— So ziemt es Narrn, — auf wen ich will, zu blasen . . .
Steckt mich in meine Jacke, gebt mir frei,
Zu reden, wie mir's dünkt; und durch und durch
Will ich die angesteckte Welt schon säubern,
Wenn sie geduldig nur mein Mittel nimmt.

Es ist Shakespeares eigenes Gefühl, das man hier verspürt. Die Stimme ist die seine. Die Worte sind allzugroß für Jacques; er ist hier nur ein Sprachrohr für den Dichter. Oder man kann sagen: seine Umrisse erweitern sich an Stellen wie dieser, und ein Hamlet *avant la lettre* schimmert durch.

Als der Herzog auf diese Äußerungen hin Jacques das Recht verweigert, andere zu tadeln und zu schelten, da er selbst ein wüster Mensch gewesen sei, „so sinnlich wie nur je des Tieres Trieb“, so verteidigt der Dichter augenscheinlich sich selbst durch die Replik, die er dem schwermütigen Manne in den Mund legt:

Wie! Wer schreit gegen Stolz,
Und klagt damit den einzelnen nur an?
Schwillt seine Flut nicht mächtig wie die See,
Bis daß die letzten, letzten Mittel ebb'n?

Welch eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfrau
Der Fürsten Aufwand auf unwürd'gen Schultern?
Darf eine sagen, daß ich sie gemeint,
Wenn so wie sie die Nachbarin auch ist?

Das nimmt förmlich die Selbstverteidigung Holbergs in Dem glücklichen Schiffbruch vorweg; der Dichter widerlegt augenscheinlich ein allgemeines Vorurteil gegen seinen Beruf. Und wie er Jacques als Fürsprecher für die Freiheit benutzt, die die Dichtkunst fordern muß, so läßt er ihn auch als Verteidiger für den verkannten Stand der Schauspieler auftreten, indem er ihm die bedeutende Replik über die sieben Menschenalter auf die Lippen legt, die im Anschlusse an die unter dem Herkules mit der Weltkugel am Globetheater angebrachte Inschrift: *Totus mundus agit histrionem* mit den Worten beginnt:

Die ganze Welt ist Bühne.
Und alle Frau und Männer bloße Spieler:
Sie treten auf und gehen wieder ab,
Sein Leben lang spielt einer manche Rollen,
Durch sieben Alte hin . . .

Ben Jonson soll in einem Epigramm gegen die Inschrift des Globetheaters bemerkt haben, wenn alle nur Schauspieler seien, woher kämen dann die Zuschauer? Es wird Shakespeare ein Epigramm mit der einfachen Antwort zugeschrieben, daß alle zugleich Schauspieler und Zuschauer seien. Der Überblick des Jacques über das Leben des Mannes ist bewundernswürdig treffend und kurz:

Zuerst das Kind,
Das in der Wärtrin Armen greint und sprudelt.
Der weinerliche Bube, der mit Blindel
Und glattem Morgenantlig wie die Schnecke
Ungern zur Schule kriecht. Dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen feuzt, mit Jammerlied
Auf seiner Liebsten Brau'n. Dann der Soldat,
Voll toller Glück' und wie ein Fardel härtig,
Auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln,
Bis in die Mündung der Kanone suchend
Die Seifenblase Ruhm. Und dann der Richter
In rundem Bauche mit Kapaun gestopft,

Mit strengem Blick und regelrechtem Bart,
 Boll weiser Sprüch' und Allerweltssentenzen,
 Spielt seine Rolle so. Das sechste Alter
 Macht den besockten hageren Pantalon,
 Brill' auf der Nas' und Beutel an der Seite,
 In wohl geschonter Jugendhos', zu weit
 Verschrumpften Beinen; und sein Männerbaß
 Pfeift neu und quäkt als kindischer Diskant
 In seinem Ton. Der letzte Akt, mit dem
 Die seltsam wechselnde Geschichte schließt,
 Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen
 Ohn' Augen, ohne Bahn, Geschmack und alles.

Die letzte Zeile:

sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every thing

ist mit dem halbfranzösischen Ausdruck für ohne einer Stelle aus der Henriade des französischen Dichters Garnier nachgebildet, die nicht übersezt war, und die Shakespeare also im Original gelesen haben muß.

Derselbe Jacques, der einen so großen Überblick über das Menschenleben besitzt, ist, wie erwähnt, im täglichen Leben vor Nervosität menschenscheu und auf eine abfertigende Weise wißig. Höflichkeit ekelst ihn an, er sucht die Einsamkeit und sagt einem lebenswürdigen Gefährten mit den Worten Lebewohl: „Ich danke Euch für Eure Gesellschaft, aber wäre, offen gesagt, ebenso gern allein gewesen.“ Doch wenn er schließlich zu einer verlassenem Höhle seine Zuflucht nimmt, so ist das nicht allzu ernsthaft gemeint. Seine Melancholie ist eine Lustspielmelancholie, sein Unwille gegen die Menschen ist nur der Drang des Humoristen, seinen satirischen Einfällen freien Lauf zu lassen.

Und dann enthält, wie schon angedeutet, dieser Jacques doch nur einen gewissen Kern von Shakespeares damaligem Wesen, einen Zukunfts-Shakespeare, einen Hamlet in seinem ersten Reime, aber nicht den Shakespeare, der sich jetzt im Sonnenlichte badet und in ununterbrochenem Erfolge lebt, umgeben von steigender Volksgunst und emporgetragen von der Bewunderung und dem Wohlwollen der Besten. Diesen muß man in den eingelegten Liedern, in den Späßen des Narren, in der Sehnsucht der Verliebten, in dem bezaubernden Dialog der jungen Mädchen suchen; er ist wie Gott überall und nirgends.

Wenn Celia sagt: „Laß uns sitzen und die ehrliche Hausmutter Fortuna von ihrem Rade wegschoppen, damit ihre Gaben künftig gleicher ausgeteilt werden mögen,“ so ist damit wie mit einer Stimmgabel die Tonart angeschlagen, worin hier gespielt wird, und die Schleuse geöffnet für den Born von lustigem, mit allen Regenbogenfarben der Phantasie geschmückten Witze, der nun siedend zu steigen und zu fallen beginnt.

Der Narr gehört auch hierhin; denn die Dummheit des Narren ist der Schleißstein des Witzes, und der Witz des Narren ist der Prüfstein der Charaktere. Daher sein Name.

Es ist nicht vergessen, wie sich die Welt in Wirklichkeit gestaltet, daß die Besten schon wegen ihrer Vorzüge Feinde bekommen, und es klingt etwas schwermütig, wenn der alte Diener Adam (Shakespeares Rolle) zu seinem Herrn, dem jungen Orlando, (II, 3) sagt:

Euer Ruhm kam allzusehnell vor Euch nach Haus.
Wißt Ihr nicht, Junker, daß gewissen Leuten
All ihre Gaben nur als Feinde dienen?
So, bester Herr, sind Eure Tugenden
An Euch geweihte heilige Verräter.
O, welche Welt ist dies, wenn das, was herrlich,
Den, der es hat, vergiftet!

Aber bald erschließt sich unserem Auge eine trostreichere Lebensphilosophie, die mit einer unzweideutigen Geringschätzung gegen die Schulphilosophie verbunden ist. Es scheint eine spöttische Hindeutung auf ein Buch aus jener Zeit zu sein, das von faden Äußerungen berühmter Philosophen überströmte, wenn Probststein (V, 1) zu Williams sagt: „Wenn der heidnische Philosoph Verlangen trug, Weinbeeren zu essen, so öffnete er die Lippen, indem er sie in den Mund steckte; damit wollte er sagen, Weinbeeren wären zum Essen gemacht und Lippen zum Öffnen“; aber es liegt sicher auch ein gewisser Mangel an Respekt vor der berühmten, überkommenen Weisheit selbst darin. Die Relativität aller Dinge, ein damals neuer Gedanke, wird mit überlegenem Humor vom Narren in seiner Antwort auf die Frage verkündet, wie ihm dieses Schäferleben gefalle (III, 2):

Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet ist es ein gutes Leben; aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht,

daß es einsam ist, mag ich es sehr wohl leiden; aber in Betracht, daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, daß es auf dem Lande ist, steht es mir an; aber in Betracht, daß es nicht am Hofe ist, ist es langweilig. Insofern es ein mäßiges Leben ist, seht Ihr, ist es nach meinem Sinn; aber insofern es nicht reichlicher dabei zugeht, streitet es sehr gegen meine Neigung. Verstehst du Philosophie, Schäfer?

Die Antwort des Schäfers macht sich geradezu über die Philosophie lustig, und zwar im Stil von Molières Scherz, wenn er die betäubende Wirkung des Opiums so erklären läßt, daß dem Opium eine gewisse „einschläfernde Kraft“ innewohne:

Mehr nicht, als daß ich weiß, daß einer sich desto schlimmer befindet, je kränker er ist; und wem's an Geld, Gut und Genügen gebricht, daß dem drei gute Freunde fehlen; daß des Regens Eigenschaft ist, zu nassen, und des Feuers, zu brennen; daß gute Weide fette Schafe macht und die Nacht hauptsächlich vom Mangel an Sonne kommt . . .

Probststein

So einer ist ein natürlicher Philosoph.

Diese Art von Philosophie bildet gleichsam eine Einleitung zu Rosalindens allerliebster Ausgelassenheit und himmlischer Geistesverschwendung.

Die beiden Basen Rosalinde und Celia scheinen auf den ersten Blick Varianten von den zwei Basen Beatrice und Hero aus dem von Shakespeare eben vollendeten Schauspiele zu sein. Namentlich sind Rosalinde und Beatrice durch ihren siegreichen Witz miteinander verwandt. Und doch ist der Unterschied zwischen ihnen sehr groß; Shakespeare wiederholt sich nicht. Beatrices Witz ist herausfordernd und zankfüchtig; es blüht gleichsam der Schimmer einer Klinge darin. Rosalindens Witz ist Ausgelassenheit ohne Stachel; es schimmert „der süße Strahl“ hindurch, den Dehlenschläger der Freia zuschrieb; ihr lachlustiges Wesen dient ihrer tiefen Verliebtheit als Deckmantel. Beatrice kann von Liebe bezwungen werden, weil sie ein Weib ist und in keiner Beziehung außerhalb ihres Geschlechtes steht; aber sie ist nicht erotisch angelegt; Rosalinde wird auf den ersten Blick von Leidenschaft für Orlando ergriffen. Von dem Augenblick an, da Beatrice vor den Zuschauern auftritt, ist sie schlagfertig und kampfbereit und ausgezeichnete Laune. Rosalinde lernen wir als das arme Vögelein kennen, das den Schnabel hängen läßt; ihr Vater ist vertrieben, ihres Eigentums hat man sie beraubt; sie

selbst wird eine Zeitlang als Gesellschafterin für die Tochter des Herrschers geduldet, ist aber in dem Palaste, wo sie vor kurzem Prinzessin war, halbwegs eine Gefangene. Erst als sie in Männerkleidern in der Gestalt eines Pagen auftritt und sich selbständig in der frischen Luft und im grünen Walde herumtummelt, findet sie ihre strahlende Laune wieder, und Scherz und Schelmerei gleiten wie Vogelgezwitscher über ihre Lippen.

Auch ist der Mann, den sie liebt, nicht wie Benedikt ein übermüthiger Gesell mit scharfer Zunge und dreistem Auftreten. Es ist ein Jüngling, der, wenn auch mutig wie ein Held und stark wie ein Athlet, unerfahren wie ein Kind ist. Der gegenüber, die ihm gleich das Herrlichste zu sein dünkt, das seine Augen je gesehen haben, ist er so blöde, daß sie ihm erst Theilnahme erzeigen, ja ihre Kette um seinen Hals hängen muß, um ihn zu der Hoffnung zu vermögen, daß er geliebt sei. Und dann verbringt er alle seine Zeit damit, Gedichte für sie an die Bäume zu hängen und den Namen Rosalinde in die Baumrinde einzuschneiden. Es macht ihr Vergnügen, sich in ihren Pagenkleidern zu seiner Vertrauten zu machen und den Scherz mit ihm zu treiben, daß er sie suchen solle, als wäre sie seine Rosalinde. Sie kann sich nicht überwinden, ihre Leidenschaft einzugestehen, obgleich sie immer an ihn denkt und mit ihrer Base von ihm spricht, und obgleich sie schon vor Ungeduld außer sich gerät, als er zu einem Stellbuchein einige Minuten zu spät kommt. Sie ist ebenso empfänglich für Eindrücke wie intelligent und insofern Portia unähnlich, mit der sie sonst einige Ähnlichkeit hat; es fehlt ihr die Advokatenberedsamkeit der Portia, aber sie ist zärtlicher und mädchenhafter als jene. Sie fällt in Ohnmacht, als Olivier ihr das Tuch mit Orlandos Blut bringt, um dessen Ausbleiben zu entschuldigen, hat aber doch so viel Herrschaft über sich, daß sie, sobald sie wieder zu sich kommt, lächelnd sagt: Wie gut ich mich verstellt habe! Sie bewegt sich frei in ihren Männerkleidern, wie Viola und Imogen nach ihr. Selbstverständlich hat der Umstand, daß alle Weiberrollen von jungen Männern gespielt wurden, zu diesen häufigen Verkleidungen das Seine beigetragen.

Hier möge eine Probe ihres Witzes folgen (III, 2). Orlando hat die Frage des jungen Pagen, was die Uhr sei, abgewiesen; denn im Walde gäbe es keine Glocke.

Rosalinde

So gibt's auch keinen rechten Liebhaber im Walde, sonst würde jede Minute ein Seufzen und jede Stunde ein Ächzen den trägen Fuß der Zeit so gut anzeigen wie eine Glocke.

Orlando

Und warum nicht den schnellen Fuß der Zeit? Wäre das nicht ebenso passend gewesen?

Rosalinde

Mit nichts, Herr. Die Zeit reiset in verschiedenem Schritt mit verschiedenen Personen. Ich will Euch sagen, mit wem die Zeit den Paß geht, mit wem sie trabt, mit wem sie galoppiert und mit wem sie stillsteht.

Orlando

Ich bitte dich, mit wem trabt sie?

Rosalinde

Ei, sie trabt hart mit einem jungen Mädchen zwischen der Verlobung und dem Hochzeitstage. Wenn auch nur acht Tage dazwischen hingehn, so ist der Trab der Zeit so hart, daß es ihr so lang wie sieben Jahre vorkommt.

Orlando

Mit wem geht die Zeit den Paß?

Rosalinde

Mit einem Priester, dem es an Latein gebricht, und einem reichen Manne, der das Podagra nicht hat. Denn der eine schläft ruhig, weil er nicht studieren kann, und der andere lebt lustig, weil er keinen Schmerz fühlt

Orlando

Mit wem galoppiert sie?

Rosalinde

Mit dem Diebe zum Galgen; denn ginge er auch noch so sehr Schritt vor Schritt, so denkt er doch, daß er zu früh ankommt.

Orlando

Mit wem steht sie still?

Rosalinde

Mit Advokaten in den Gerichtsferien; denn sie schlafen von Session zu Session und werden also nicht gewahr, wie die Zeit fortgeht.

Niemand ist so lebhaft wie sie und niemand so erfinderiſch. In jeder Antwort erfindet sie das Pulver aufs neue, und sie versteht das Pulver zu gebrauchen. Sie erklärt, daß sie einen alten Oheim gehabt habe, der über die Liebe und die Weiber gepredigt hätte, und dann sagt sie in ihrer Pagenverkleidung:

Ich danke Gott, daß ich kein Weib bin und keinen Teil an allen den Verkehrtheiten habe, die er ihrem ganzen Geschlecht zur Last legte.

Orlando

Könnt Ihr Euch nicht einiger von den vornehmsten Untugenden erinnern, die er den Weibern aufbürdete?

Rosalinde

Es gab keine vornehmsten darunter: sie sahen sich alle gleich, wie Pfennige: jeder einzelne Fehler schien ungeheuer, bis sein Mitfehler sich neben ihn stellte.

Orlando

Ich bitte dich, sage mir einige davon.

Rosalinde

Nein, ich will meine Arznei nicht wegwerfen, außer an jene, die krank sind. Es spukt hier ein junger Mensch im Walde herum, der unsere junge Baumzucht mißbraucht, den Namen Rosalinde in die Rinden zu graben, der Oden an Weißdorne hängt und Elegien an Brombeersträucher; alle, denkt doch, um den Namen Rosalinde zu vergöttern. Könnte ich diesen Herzenskrämer antreffen, so gäbe ich ihm einen guten Rat, denn er scheint mit Quotidianliebesfieber behaftet.

Orlando gesteht, daß er es sei, und der tägliche Verkehr zwischen ihnen wird eingeleitet. Sie bringt es dahin, daß er sich im Scherze um sie bewirbt, als ob sie Rosalinde wäre, und sie antwortet (IV, 1): Gut, in ihrer Person sage ich, ich will Euch nicht haben.

Orlando

So sterbe ich in meiner eigenen Person.

Rosalinde

Mit nichts, verrichtet es durch einen Anwalt. Die arme Welt ist fast sechstausend Jahr alt, und die ganze Zeit über ist noch kein Mensch in eigener Person gestorben, nämlich in einer Liebesjache . . . Leander, der hätte noch manches schöne Jahr gelebt, wäre Hero gleich Nonne geworden, wenn eine heiße Sommernacht es nicht getan hätte; denn der arme Junge, er ging nur hin, um sich im Hellespont zu baden, bekam den Krampf und ertrank, und die albernen Chronikenschreiber seinerzeit befanden, es sei die Schuld der Hero von Sestos. Doch das sind lauter Lügen: die Menschen sind von Zeit zu Zeit gestorben, und die Würmer haben sie verzehrt; aber sie starben nicht aus Liebe.

Es gilt von Rosalinde, was sie von der Frau im allgemeinen sagt: Ihr werdet sie nie ohne Antwort ertappen, Ihr müßtet sie denn ohne Zunge antreffen. Und es liegt immer eine helle und

heitere Phantasie in ihren Antworten. Sie strahlt förmlich vor Jugend, vor Einbildungskraft und Freude darüber, daß sie so feurig geliebt wird und so feurig wiederliebt. Und ihr Witz ist bewundernswert feminin. Allzuvielen von Männern geschilderte geistig begabte Frauen besitzen die Intelligenz des Mannes. Rosalindens Witz ist durch Gefühl gemildert.

Sie ist aber nicht die einzige witzige in dem Arkadien, das der Ardenner Wald bildet. Alle sind witzig in diesem Schauspiele, selbst die sogenannten Dummen. Denn das Stück ist das Fest des Witzes. Shakespeare scheint während der Ausarbeitung nur das Prinzip befolgt zu haben: Sobald einer etwas Amüsantes sagt, so überbietet ein anderer ihn mit etwas noch Amüsanterem. (Man beachte z. B. die Gespräche zwischen Probststein und dem einfältigen Bauernmädchen, das er zu umgarnen sucht.) Die Folge davon ist, daß gleichsam ein Sonnenscheinumor über dem Stücke weilt. In die girrenden und glücklichen Liebesduette der vielen jungen Paare, in die launischen und geistreichen Wortduelle zwischen den vielen scherzhaften Männern und den jungen Mädchen schleudert nun der Dichter das tief sinnig wehmütige Solospiel eines Jacques. „Ich habe,“ sagt dieser, „weder des Gelehrten Melancholie, die Neid-eiferung ist; noch des Musikers, die phantastisch ist; noch des Hofmanns, die hoffärtig ist; noch des Soldaten, die ehrgeizig ist; noch des Juristen, die politisch ist; noch der Dame, die zimperlich ist; noch des Liebhabers, die alles das zusammen ist; sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzien bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen“ (IV, 1).

Das war die Melancholie, die sich bei dem Denker und dem großen künstlerischen Schöpfer findet, die aber damals noch mit Leichtigkeit in die einnehmendste und reizendste Lustigkeit umschlug.

XXIX.

Falls der Leser sich eine Vorstellung davon machen will, wie Shakespeare in dem kurzen Zeitraume um die Jahrhundertwende zumute war, so möge er sich eines Tages erinnern, wo er mit der Empfindung vollster Frische und Gesundheit erwachte, wo er nicht nur von keinem Unwohlsein noch von irgend einem bestimmten oder unbestimmten Schmerze geplagt wurde, sondern wo

er das Gefühl hatte, daß alle Organe seines Körpers in glücklicher Wirksamkeit waren; das Atmen ging leicht vonstatten, der Kopf war klar und frei, das Herz klopfte ruhig; es war eine Lust, zu leben; die Seele träumte von genussreichen Augenblicken in der Vergangenheit und lebte in der Erwartung neuer Freuden. Man denke sich das Lebensgefühl, wie man es kennt, hundertmal so kräftig, man stelle sich sein Gedächtnis, seine Einbildungskraft, seine Beobachtungsgabe, seinen Scharfsinn, sein Darstellungsvermögen hundertfach vermehrt vor, so ahnt man Shakespeares Grundstimmung zu dieser Zeit, wo die lichterem, froheren Seiten seines Wesens sich erschlossen haben.

Es gibt ja Tage, wo die Sonne in ihrer Pracht festlich zu strahlen scheint, wo die Lust unsere Wangen liebkost und der Mondschein uns schwärmerisch und süß vorkommt; Tage, wo die Männer einem männlicher und geistreicher und die Frauen schöner und feiner als sonst erscheinen, und wo die Menschen, die einem zuwider oder sogar verhaßt sind, nicht gefährlich, sondern komisch wirken, — so daß man sich über sein Leben emporgehoben, glücklich und frei fühlt. Solche Tage hat Shakespeare nun verlebt.

Es ist dies auch der Zeitpunkt, wo er seine Gegner, die Puritaner, ohne Bitterkeit, mit bestem Humor zum besten hat. Schon in Wie es euch gefällt findet sich eine kleine Hindeutung auf diese Leute, wo Rosalinde (III, 2) sagt: O grundgütiger Jupiter! — Mit welcher langweiligen Liebespredigt habt Ihr da Eure Gemeinde müde gemacht und nicht einmal gerufen: „Habt Geduld, gute Leute!“ — In Was ihr wollt fühlte er in Malvolios moralisierender und würdiger Don Quixotegestalt, die in ein Gewoge von burlesken Situationen gestürzt wird, den typischen feierlichen und selbstzufriedenen Puritaner. Natürlicherweise hat er dabei die größte Vorsicht angewendet. Tobias hat gewünscht, etwas über Malvolio zu erfahren. Maria antwortet (II, 3):

Nun, Herr, er ist manchmal eine Art von Puritaner.

Junker Andreas

O, wenn ich das wüßte, so wollte ich ihn hundemäßig prügeln.

Junker Tobias

Was, weil er ein Puritaner ist? Deine wohlervognen Gründe, Herzensjunker!

Den Teufel mag er ein Puritaner, oder sonst etwas anders auf die Dauer sein, als einer, der den Mantel nach dem Winde hängt. Ein gezielter Esel, der vornehme Redensarten auswendig lernt und sie bei großen Brocken wieder von sich gibt

So wird auch bei Molière ausdrücklich hervorgehoben, daß Tartuffe kein Geistlicher, und bei Holberg, daß Jakob von Tyboe kein Offizier sei.

Man spielt dem Malvolio einen fingierten Brief von seiner vornehmen Herrscherin in die Hände, in dem sie ihn um Liebe ansieht und ihn ersucht, als Zeichen seines Wohlwollens für sie stets zu lächeln, gelbe Strümpfe anzuziehen und die Strumpfbänder kreuzweise gebunden zu tragen.

„Er lächelt mehr Linien in sein Gesicht hinein, als auf der neuen Weltkarte [von 1598] stehn, wo die beiden Indien [c.: Amerika] hinzugekommen sind;“ er trägt seine unmöglichen Strumpfbänder auf die unmöglichste Weise; man gibt sich den Anschein, als halte man ihn für verrückt, und behandelt ihn dementsprechend, holt zum Schein einen Pfarrer, und als der Narr den Pfarrermantel anzieht, da sagt er (IV, 2) folgende Worte, die nicht rein in den Wind hineingesprochen sind: „Gut, ich will ihn anziehen und mich darin verstellen; und ich wollte, ich wäre der erste, der sich in solch einem Mantel verstellt hätte!“

An Malvolio richtet auch der lustige Zechbruder und Bonvivant Sir Tobias unter dem Applaus des Narren seine Replik (II, 3):

Vermeinest du, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?

Narr

Das soll's, bei Sanct Annen! und der Ingwer soll Euch noch im Munde brennen.

Diese Worte wurden einige hundert Jahre später als Motto vor Byrons Don Juan gestellt, und es liegt in ihnen eine mutige und heitere Selbstbehauptung.

Twelfth Night or What you will muß im Jahre 1601 verfaßt worden sein; denn in dem Tagebuche des früher erwähnten Juristen John Manningham findet sich unterm 2. Februar 1602

folgende Notiz: „Zu unserm Feste (Lichtmesse in Middle Temple Hall) hatten wir ein Stück, Dreikönigsabend oder Was ihr wollt genannt, das viel Ähnlichkeit hat mit The comedy of errors oder mit Menaechmi von Plautus, jedoch mit dem auf italienisch Inganni geheißenen Stücke am meisten verwandt ist. Ein guter Piff darin: den Haushofmeister glauben zu machen, daß seine Herrin, eine Witwe, in ihn verliebt sei usw.“ Daß Twelfth Night nicht viel früher entstanden sein kann, läßt sich beweisen; denn das Lied Farewell, dear heart, since I must needs be gone, das von Tobias und dem Clown (II, 3) gesungen wird, erschien zum erstenmal in einem 1601 von Robert Jones in London herausgegebenen Liederbuche (The Booke of Ayres). Shakespeare hat nur wenig an dem Liede geändert. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Twelfth Night eines von den vier Stücken, die um die Jahreswende von 1601—1602 von der Truppe des Lord Kammerherrn in Whitehall vor dem Hofe aufgeführt wurden, und ist dann zum erstenmal an dem Abend gespielt worden, dessen Namen es erhalten hat.

Unter den verschiedenen italienischen Schauspielen, die den Namen Gl' Inganni tragen, befindet sich eines von Curzio Gonzaga, das 1592 in Venedig erschien, in dem die Schwester sich als Mann verkleidet und sich Cesare nennt — bei Shakespeare Cesario; ein anderes ist 1537 in Venedig herausgegeben, dessen Handlung im allgemeinen mit der im Dreikönigsabend Ähnlichkeit hat. Der in diesem Stücke erwähnte Name Malevolti kann zu dem Namen Malvolio bei Shakespeare die Veranlassung gegeben haben.

Der Stoff findet sich in einer Novelle von Bandello und übersezt bei Belleforest (Histoires Tragiques); außerdem in der 1581 von Barnabe Rich herausgegebenen Übersehung von Cinthios Novellensammlung Hecatommitti, die Shakespeare benutzt zu haben scheint. Die ganze komische Partie der Handlung, die Gestalten des Malvolio, des Ritter Tobias, des Junker Andreas von Bleichenwang und des Narren hat Shakespeare erfunden und hinzugebildet.

In Ben Jonsons Every man out of his humour steht eine Replik, die stark den Anschein hat, als enthielte sie eine Hindeutung auf Was ihr wollt; da Jonsons Stück früheren Datums ist,

so muß die Äußerung, wenn dieser Eindruck richtig ist, später eingeflochten worden sein. *)

Was ihr wollt ist, wie anzunehmen war, außerordentlich beliebt gewesen. Der gelehrte Leonard Digges, der Übersetzer Claudians, nennt in seinem Gedicht Upon Master William Shakespeare aus dem Jahre 1640 unter den populärsten Gestalten des Dichters nur Figuren aus zweien der Lustspiele und zwar aus Much ado und aus Twelfth Night. Er sagt: Laßt bloß Beatrice und Benedikt sich zeigen; und siehe! im Handumdrehen füllen sich Parterre, Galerie und Logen, um Malvolio, den Toren mit den kreuzweise gebundenen Strumpfbändern zu hören. **)

Was ihr wollt ist vielleicht das anmutigste und am meisten harmonische Lustspiel, das Shakespeare geschrieben hat; es ist wohl das, in dem die darin angeschlagenen Töne des Ernstes und des Scherzes, der Schwärmerei, der Zärtlichkeit und des Gelächters am besten und am vollsten zusammenklingen. Es ist wie eine Symphonie, wo keine Stimme fehlen dürfte, und wie ein Gemälde, über dem eine goldene Patina liegt, in die alle Farben aufgehen. Das Schauspiel strömt nicht so von Wiß und Lustigkeit über wie das vorhergehende; man fühlt es, daß die Lebensfreude nun bei Shakespeare den Höhepunkt erreicht hat, auf dem sie im Begriff steht, in Wehmut überzugehen; aber es bildet in weit höherem Grade als Wie es euch gefällt eine Einheit, und es ist in vielfacher Hinsicht dramatischer.

Schon A. W. Schlegel machte seinerzeit sinnreich darauf aufmerksam, wie Shakespeare in dem Monologe, der das Stück eröffnet, daran erinnert, daß in der damaligen englischen Sprache Phantasie

*) Es ist (ironisch) die Rede von einem Einwand, den man gegen einen gewissen Schauspielverfasser machen könnte. Auf die Frage welchen? lautet die Antwort: That the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waiting-maid; some such cross wooing, with a clown to their servingman . . .

**)

Let but Beatrice

And Benedicke be seen, loe in a trice

The Cockpit Galleries, Boxes, all are full

To hear Malvoglio, that crosse garter'd Gull.

und Liebe durch dasselbe Wort (*fancy*) bezeichnet wurden, und er setzte nicht ohne Feinheit auseinander, daß die Liebe, mehr wie eine Angelegenheit der Einbildungskraft als des Herzens aufgefaßt, das Grundthema sei, das hier variiert werde. Andere haben später nachzuweisen gesucht, wie das phantastisch Launenvolle der Grundzug aller Physiognomien des Stückes sei. Tieck hat es mit einem großen, vielfarbigen Schmetterlinge verglichen, der durch eine reine, blaue Luft flattere und in seinem goldenen Glanz von den bunten Blumen in das Sonnenlicht emporsteige.

Am Dreikönigsabend fanden bei den höheren Klassen die Weihnachtsfestlichkeiten ihren Abschluß; bei den gewöhnlicheren Leuten dauerten diese oft bis Lichtmeß. An diesem Abend wurden allerlei Spiele ausgeführt. Wenn der Zufall eine in einen Kuchen eingebackene Bohne finden ließ, der wurde Bohnenkönig, wählte sich eine Bohnenkönigin aus, führte das freie Regiment der Laune ein und erteilte ausgelassene Befehle, die pünktlich befolgt werden mußten. *) Ulrich hat hierin einen Wink erblicken wollen, daß das Stück ein Glücksspiel darstelle, worin Sebastian, der Herzog und Maria durch einen Zufall das große Los gewannen. Das Los, den stark dem Trunke ergebenen Junker Tobias zum Manne zu bekommen, ist doch kaum als besonders glücklich für Maria anzusehen, und der Doppeltitel Dreikönigsabend oder Was ihr wollt deutet darauf hin, daß Shakespeare nur wenig Gewicht darauf legte, unter welchem Namen das Stück aufgeführt würde.

Einzelne Fäden verbinden dieses Lustspiel mit Wie es euch gefällt. Die Leidenschaft, die Viola in Männerkleidern bei Olivia erweckt, erinnert an die, die Rosalinde als Page bei Phöbe hervorruft. Aber das Motiv ist ganz verschieden behandelt. Während Rosalinde Phöbes heiße Liebe übermütig und ausgelassen abweist, ist Viola voll zärtlichen Mitgefühls mit der Frau, die durch ihre

*) Eine Strophe in dem Liede *Twelfth-Night or King and Queen* von Shakespeares Zeitgenossen Herrick lautet:

Begin then to chuse
This night as ye use,
Who shall for the present delight here
Be a king by the lot
And who shall not
Be Twelfe-day Queene for the night here.

Verkleidung irre geleitet wird. Bei der mehrere Male wiederkehrenden, so vorzüglich benutzten Verwechslung zwischen Viola und ihrem Zwillingsbruder Sebastian ist ein Effekt aus der Komödie der Irrungen wieder aufgenommen, aber durch die Verschiedenheit der Verhältnisse und der Behandlungsweise ist auch dieses Motiv zu einem neuen geworden.

Mit sorgfältiger, beinahe lieblosender Hand hat Shakespeare jede einzelne der zahlreichen Personen des Lustspiels ausgeführt.

Der liebenswürdige und feine Herzog schmachtet empfindsam und phantasiekrank in hoffnungsloser Verliebtheit. Er liebt die schöne Gräfin Olivia, die nichts von ihm wissen will, die er aber nichtsdestoweniger mit seinen erotischen Gefühlen plagt. Da er musikalisch ist, so sucht er Trost in der Musik, und unter den Liedern, die er sich von dem Narren und anderen vorsingen läßt, ist auch ein kleines gefühlvolles Gedicht von wundervoller rhythmischer Schönheit, die keine Übersetzung wiedergeben kann.*) Es drückt genau die weiche, schmelzende Stimmung aus, worin seine Tage unter einer gewissen schlaffen Schwermut verstreichen. Aber von der darinliegenden Melodie gelten die schönen Worte, die Viola von der Melodie sagt, die vor dem Gesange gespielt wird:

Sie gibt ein rechtes Echo jenem Sitz,
Wo Liebe thront.

In seiner unfruchtbaren Leidenschaft wird der Herzog nervös und aufgereggt und zu starkem Selbstwiderspruch geneigt. In einer und derselben Szene (II, 4) sagt er zuerst, die Liebe des Mannes sei leichter und flüchtiger, wankelmütiger und gefallsüchtiger als die des Weibes, und ein paar Seiten weiter sagt er von seiner eigenen Liebe:

*) Die erste Strophe lautet:

Come away, come away, death
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
O, prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.

Umfaßt so viel; sie können's nicht bewahren.

Ach deren Liebe kann Gelüft nur heißen . . .

Dem Herzog entspricht als Pendantfigur die Gräfin; sie ist schweremütig entbehrend wie er. Mit übertriebener, ihre Gefühle zur Schau stellender Schwesterliebe hat sie beschloffen, sieben volle Jahre wie eine Nonne verschleiert zu verbringen, ihr Leben nur der Trauer um den verstorbenen Bruder zu weihen. Nichtsdestoweniger verspürt man in ihren Äußerungen nichts von dieser verzehrenden Trauer, sie scherzt mit ihren Hausgenossen und zeigt sich als eine verständige und ehrbare Herrscherin in ihrem Hause, bis der erste Anblick der verkleideten Viola sie in Leidenschaft entbrennen und ohne Rücksicht auf die ihrem Geschlechte auferlegte Zurückhaltung dreiste Schritte tun läßt, um den vermeintlichen Jüngling zu gewinnen. Sie ist als ein Wesen ohne Gleichgewicht aufgefaßt, das von allzu großem Haß gegen alle Weltlichkeit plötzlich zum vollständigsten Vergessen der Trauer übergeht, der sie sich weihen wollte. Sie ist jedoch nicht komisch wie Phöbe, als diese sich in die verkleidete junge Prinzessin verliebt; denn Shakespeare hat angedeutet, daß die verkleidete Viola sie den Sebastianstypus ahnen läßt, dem sie nicht widerstehen kann, und Sebastian vergift denn auch auf der Stelle die Liebe, die seine Schwester hatte abweisen müssen. Der Ausdruck, den sie ihrer Leidenschaft gibt, ist außerdem immer dichterisch schön.

Solange sie aber vergebens für Viola leufzt, erscheint sie notwendigerweise gleichwohl wie von einer leichten, erotischen Verrücktheit ergriffen, die ganz der des Herzogs entspricht, und beider Torheit wird auch auf eine höchst spirituelle und unterhaltende Weise durch Malvolios rein komisches Verliebtsein in seine Herrin und durch seinen dünselhaften Glauben an ihre Gegenliebe parodiert. Olivia fühlt und sagt das selbst, wenn sie ausruft (III, 4):

Geh, ruf ihn her! — Ich bin gleich toll vielleicht,
Wenn ernste Tollheit heitrer Tollheit gleicht.

Malvolios Gestalt ist mit wenigen Strichen, aber mit unvergleichlicher Sicherheit gezeichnet. Er ist unvergeßlich in seiner falefutischen Grandezza, und selbst der grausame Scherz, den man mit ihm treibt, wird zu einer Fundgrube von Komik. Der köst-

liche Liebesbrief, den Maria, die genau die Handschrift der Gräfin nachmachen kann, ihm sendet, wirkt auf ihn, „wie Brantwein auf eine Hebamme“, bringt den ganzen verborgen in ihm lauernden Dünkel ans Licht und läßt seine Selbstgefälligkeit, die auch früher unverkennbar war, die schnurrigsten Formen annehmen. Die Szene, wo er sich Olivia nähert und ihr triumphierend die Ausdrücke des Briefes „Gelbe Strümpfe“ und „kreuzweise gebundene Strumpfbänder“ ins Gedächtnis zurückrufen will, während sich bei ihr immer mehr die Überzeugung befestigt, daß er verrückt sei, gehört mit den unausbleiblich entstehenden Mißverständnissen zu den auf der Bühne komisch wirksamsten Szenen. Noch ausgelassener ist die Szene (IV, 2), wo Malvolio als verrückt in ein dunkles Zimmer eingesperrt ist und der Narr von außen bald mit der Stimme des Pfarrers den Teufel aus ihm zu vertreiben sucht, bald mit seiner eigenen Stimme sich mit dem Pfarrer unterhält, Vieder singt und dem Malvolio verspricht, seinen Auftrag auszuführen. Das ist ein komisches *jeu de théâtre* ersten Ranges.

Der Narr ist dem Grundtone des Stückes entsprechend weniger witzig und musikalischer, als Probst in *Wie es euch gefällt*. Er ist von seinem Narrenberuf erfüllt: „Nartheit, Herr, geht rund um die Welt wie die Sonne; sie scheint allenthalben.“ Er sagt ab und zu etwas außerordentlich Amüsantes, z. B. die Replik: „Gut gehängt ist oft besser als schlecht verheiratet“, oder folgenden Beweis für den Satz „je mehr Feinde, desto besser; je mehr Freunde, desto schlimmer“ (V, 1):

Ei, Herr, meine Freunde loben mich und machen einen Esel aus mir; meine Feinde hingegen sagen mir grade heraus, daß ich ein Esel bin: also nehme ich durch meine Feinde in der Selbsterkenntnis zu, und durch meine Freunde werde ich hintergangen. Also, Schlüsse wie Küsse betrachtet, wenn vier Verneinungen zwei Bejahungen ausmachen; je mehr Freunde, desto schlimmer, und je mehr Feinde, desto besser.

Ausnahmsweise hat Shakespeare auch hier, als ob er eine Verkennung seitens des Publikums befürchtete, Viola (III, 1) ganz dogmatisch auseinandersetzen lassen, daß es einigen Witz erfordert, den Narren zu spielen; der Narr muß die Launen derer beobachten, mit denen er scherzt, muß den rechten Ort und die rechte Zeit wahrnehmen und nicht wie der wilde Falk auf jede Feder herabschießen, die er erspäht. Das ist ein Handwerk, das ebenso schwierig ist wie die Kunst des Weisen.

Der Narr bildet eine Art von Bindeglied zwischen den ernsthaften Gestalten des Stückes und dem bloß gelächtererregenden, frei von Shakespeare erfundenen Ritterpaare, dem Junker Tobias von Rülps und dem Junker Andreas von Bleichenwang. Diese sind Kontraste, Junker Tobias ist blutreich, rotwangig, dick, ein Schalk, der beständig zu tief ins Glas guckt, eine Bellmansche Figur; Junker Andreas ist bleich, als hätte er das Wechselfieber (Aguecheek), und mit dünnen, glatten, hellen Haaren, ein Schwächling und ein Bedauernswürdiger, der in Tanz- und Fechtkunst seine Ehre setzt; er ist zänkisch und feig zugleich, grotesk in allen seinen Bewegungen, großsprecherisch und furchtsam, ein Echo und ein Schatten der von ihm Bewunderten, zum Zeitvertreib seiner Freunde geschaffen, eine Gliederpuppe in ihrer Hand und eine Zielscheibe ihrer Einfälle, so gehirnlos, daß er es für möglich hält, die Liebe der schönen Olivia erringen zu können, aber doch mit einer heimlichen, erfrischend wirkenden Ahnung von seiner Dummheit: „Mir ist, als hätt' ich manchmal nicht mehr Wiß, als ein Christenjohn oder ein gewöhnlicher Mensch hat. Aber ich bin ein großer Rindfleischesser, und ich glaube, das tut meinem Wiß schaden.“ Den einfachsten Satz kann er nicht verstehen, nicht einmal, was Malvolio mit „ihren E's, ihren U's und ihren T's“ (im Briefe) meint; er ist ein solcher Nachbeter und Tazager, daß „ich auch“ die Lösung seines Lebens ist. Und er ist von Shakespeare in der unsterblichen Replik verewigt, in die er ausbricht, als Tobias behauptet, Maria bete ihn an (II, 3):

Ich wurde auch einmal angebetet.

Tobias hat eine erschöpfende Charakteristik und ein Signalement von ihm gegeben, indem er sagt: „Wenn der geöffnet würde, und Ihr fändet so viel Blut in seiner Leber, als eine Mücke auf dem Schwanze davontragen kann, so wollt' ich das übrige Gerippe aufzehren.“

Die Hauptperson in Was ihr wollt ist Viola. Ihr Bruder, der glaubt, daß sie beim Schiffbruche ertrunken sei, sagt nicht zuviel von ihr, wenn er ausruft: „Ihr Gemüt war so geartet, daß der Neid selbst es schön nennen mußte.“

Ihre Stellung im Lustspiel ist diese: als sie sich aus dem Schiffbruche an die Küste Syriens gerettet hat, wünscht sie zuerst

in den Dienst der jungen Gräfin zu treten; da sie aber erfährt, daß diese niemand sehen will, beschließt sie in Pagenkleidern (als Eunuch) sich an den jungen, unverheirateten Herzog zu wenden, von dem ihr Vater, wie sie sich erinnert, mit Wärme gesprochen hat. Dieser macht gleich den tiefsten Eindruck auf ihr Herz, aber, unbekannt mit ihrem Geschlecht, ahnt er nicht, was in ihr vorgeht, und sie befindet sich in der qualvollen Lage, immer wieder als Liebesbote ihres Geliebten zu einer anderen gesandt zu werden. Auf eine geheimnisvolle und rührende Weise spricht sie zu ihm über ihre Liebe (II, 4):

Mein Vater hatt' eine Tochter, welche liebte,
Wie ich vielleicht, wär' ich ein Weib, mein Fürst,
Euch lieben würd'.

Herzog
Was war ihr Lebenslauf?

Viola
Ein leeres Blatt. Nie sagt' sie ihre Liebe
Und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen;
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermut
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?

Aber das warme Gefühl, von dem sie erfüllt ist, macht sie zu einem beredteren Liebesboten, als sie ahnt. Auf Olivias Frage: was würdet Ihr tun, wenn Ihr mich liebtet wie Euer Herr? antwortet sie (I, 5):

Ich baut' an Eurer Tür ein Weidenhüttchen
Und riefte meiner Seel' im Hause zu;
Schrieb' fromme Lieder der verschmähten Liebe
Und jänge laut sie durch die stille Nacht;
Ließ' Euren Namen an die Hügel hallen,
Daß die vertraute Schwägerin der Luft
„Olivie“ schrie! O, Ihr solltet mir
Nicht Ruh' genießen zwischen Erd' und Himmel,
Bevor Ihr Euch erbarmt!

Kurz, sie würde als Mann alle die Energie entfalten, die dem Herzog fehlt. Kein Wunder, daß sie unfreiwillig Gegenliebe erweckt. Als Weib ist sie zur Passivität gezwungen; ihre Liebe

ist wortlos, tief, stumm und geduldig. Trotz ihres gesunden Verstandes ist sie Gefühlsmenschen. In der Szene (III, 4), wo Antonio, der sie für Sebastian hält, in seiner verzweifelter Lage sie an die erwiesenen Dienste erinnert, hat sie sehr bezeichnend den Ausruf, sie hasse Undank mehr an einem Menschen als Lüge, Betrug, Hoffart und Trunkenheit. Sie ist durch und durch seelenvoll, so klug sie auch ist. Ihr Inkognito, das ihr nicht (wie Rosalinde das ihre), Freude bereitet, sondern nur Beschwerden, verbirgt die feinfühlsame Weiblichkeit. Nie entschlüpft ihr, wie Rosalinde oder Beatrice, ein derbes und ausgelassenes Wort. An Stelle der wilden Frische und des zündenden Humors bei den früheren Heldinnen hat sie ihre herzzgewinnende Anmut. Sie ist gesund und schön wie diese ihre ein wenig älteren Schwestern, sie, von der ihr Bruder in seiner Bescheidenheit sagt, sie wäre von manchen für eine Schönheit gehalten worden, ob sie ihm gleich ähnlich gesehen habe; sie besitzt auch die humoristische Beredsamkeit jener andern, das zeigt sie in ihrer ersten Szene mit Olivia; aber doch schwebt über ihrer anmutigen Gestalt ein Schimmer von Wehmut. Sie ist gleichsam eine Verkörperung des Lebenswohls an den Scherz, das ein geistreicher englischer Kritiker in diesem letzten Lustspiel aus Shakespeares leichtesten Jahren gefunden hat. *)

XXX.

Denn jetzt nähert sie sich, die Zeit, da die Lustigkeit, ja selbst die Lebensfreude in seinem Gemüte erlischt. Schwere Wolken haben sich über seinem Horizonte gelagert, wir wissen nicht genau, woher sie kamen. Nagender Kummer und Täuschungen haben sich in seinem Innern angesammelt. Wir sehen seine Schwermut wachsen und sich ausdehnen; wir können die wechselnden Wirkungen dieser Schwermut beobachten, ohne ihre Ursachen bestimmt zu erkennen. Nur dies empfinden wir, daß der Schauplatz, den er mit dem Auge seiner Seele sieht, nun schwarz ausgeschlagen ist, gerade wie

*) It is in some sort a farewell to mirth, and the mirth is of the finest quality, an incomparable ending. Shakespeare has done greater things, but he has never done anything more delightful.

der äußere Schauplatz, den er benutzt. Über beide hat sich ein Trauerschleier gelegt.

Er schreibt keine Lustspiele mehr, sondern läßt einen Schwarm von schwarzen Tragödien auf die Bühne herabfahren, die noch vor kurzem von dem Gelächter seiner Rosalinden und Beatricen widerhallte.

Alle seine Eindrücke vom Leben und von den Menschen werden von nun an immer schmerzlicher. Man kann in seinen Sonetten verspüren, wie auch in seinen früheren, glücklichen Jahren eine rastlose Leidenschaftlichkeit stets mit der Freude in seinem Gemüte gekämpft hatte, und man kann beobachten, wie er um diese Zeit von der Unruhe heftig stürmender und miteinander streitender Gefühle hin und her geworfen wurde. Man kann demnächst aus seinen dramatischen Werken herauslesen, daß nicht allein, was er öffentlich erlebte, sondern auch seine Privaterlebnisse ihm theils Mitleid mit den Menschen, ein brennendes Mitgefühl, eingeflößt haben, theils ein Grauen vor den Menschen als vor wilden, schädlichen Tieren, theils endlich einen Abscheu vor den Menschen als dumm, niedrig und falsch. Diese Gefühle steigern sich nach und nach zu einer tiefen, in großem Stil gehaltenen Menschenverachtung — bis nach Verlauf von acht langen Jahren ein Umschlag in seiner Grundstimmung eintritt. Die erloschene Sonne ist wieder hell, der schwarze Himmel wieder blau geworden, und das milde Interesse für alles Menschliche ist zurückgekehrt. Alles beruhigt sich schließlich in einer erhabenen, wehmütigen Klarheit. Lichte Stimmungen, leichte Träumereien aus seiner Jugend kehren zurück, und wenn auch nicht das Lachen, so doch das Lächeln. Die aufgelassene Lustigkeit ist ein für allemal verschwunden; aber seine Phantasie, die sich weniger an die Wirklichkeitsgesetze gebunden fühlt als früher, tummelt sich frei und leicht herum, obgleich jetzt viel Ernst und viel Lebenserfahrung hinter diesem leichten Spiel der Einbildungskraft verborgen liegt.

Doch diese innere Befreiung von der Last des Erdenlebens tritt wie gesagt erst ungefähr acht Jahre nach dem Zeitpunkte ein, wo wir hier Halt machen.

Noch eine kurze Weile herrscht in seinem Gemüte die kräftige, geniale Lebensfreude des Dreißigjährigen. Dann beginnt sein Sinn sich zu verfinstern, und nach einer Dämmerung, so kurz wie

die des Südens, wird es Nacht in seinem ganzen Seelenleben und in allen seinen Werken.

In dem Trauerspiele Julius Cäsar herrscht nur noch männlicher Ernst. Der Gegenstand hat ihn wegen der Übereinstimmung angezogen, die die Verschwörung gegen Cäsar mit der Verschwörung gegen Elisabeth darbot. Da die Hauptpersonen, Männer wie Essex und sein Genosse Southampton, trotz der Kopflosigkeit des Unternehmens Shakespeares volle persönliche Sympathie besaßen, so übertrug er einen Teil dieser Sympathie auf Brutus und Cassius. Er dichtete den Brutus unter dem tiefen Eindrucke, daß unpraktischer Hochsinn, wie der seiner adeligen Freunde, zu einem Eingreifen in den Gang der Geschichte nicht hinreicht, und daß praktische Fehlgriiffe sich gerade so hart rächen wie moralische.

Im Hamlet herrschen Shakespeares wachsende Schwermut und steigende Bitterkeit. Die lichte Lebensanschauung der Jugend ist bei dem Helden wie bei Shakespeare zusammengestürzt. Hamlets Glaube an die Menschen und sein Vertrauen zu ihnen ist gesprengt. Unter der Form scheinbaren Wahnsinns ist hier so geistreich, wie in dem nördlichen Europa bisher nicht gedacht noch gesprochen worden war, die sorgenschwere Lebensweisheit ausgedrückt, die Shakespeare um sein vierzigstes Lebensjahr erlangt hatte.

Eine der Nebenursachen von Shakespeares Melancholie, die uns zu diesem Zeitpunkte begegnet, ist das immer schärfere Mißverhältnis, in das er als Schauspieler und Theaterdichter zu der steigenden freikirchlichen Bewegung des Zeitalters, dem Puritanismus, geriet, die ihm nur als Beschränktheit und Heuchelei erschien. Die Puritaner waren die Todfeinde seines Standes, sie setzten schon zu seinen Lebzeiten in den Provinzen, nach seinem Tode auch in der Hauptstadt, ein Verbot gegen alle Schauspielaufführungen durch. Von Was ihr wollt an zieht sich ein dauernder Streit gegen den als heuchlerisch aufgefaßten Puritanismus durch Hamlet, durch die Umarbeitung von Ende gut, alles gut bis zu Maß für Maß hin, wo dieser Zorn sich zu einem Sturm erhebt und eine Gestalt erschafft, zu der erst Molières Tartuffe ein Seitenstück bildet.

Was während dieser Jahre einen so niederschlagenden Eindruck auf ihn gemacht hat, das ist das Elend des Erdenlebens, das Unglück, nicht als eine Schickung der Vorsehung, sondern als Wirkung von Dummheit und Bosheit im Verein.

Besonders die Bosheit als Macht hat sich ihm nun in ihrer ganzen Gewalt offenbart. Man sieht das schon im Hamlet an dem Erstaunen darüber, daß man lächeln und doch ein Schurke sein könne. Noch stärker ist der Gedanke in Maß für Maß ausgedrückt:

Halt nicht unmöglich
Daß, was unglaublich scheint: 's ist nicht unmöglich,
Daß ein verruchtester Grundbösewicht
So keusch, so ernst, so brav, so trefflich scheint,
Wie Angelo

Diese Linie ist es, die zur Schöpfung des Iago, der Goneril und Regan und zu den wilden Ausbrüchen in Timon von Athen führt.

Macbeth ist Shakespeares erster Versuch nach Hamlet, die Tragödie des Lebens als ein Erzeugnis von Brutalität und Bosheit zu erklären, d. h. von Brutalität, potenziert und multipliziert durch Bosheit. Lady Macbeth vergiftet das Gemüt ihres Ehemann. Die Bosheit gießt einige Gifftropfen in die Brutalität, die ihrem innersten Wesen nach verschiedenartige Schwäche, brave Roheit, Dummheit von mannigfaltiger Art sein kann. Und diese Brutalität beginnt dann zu wüten, wird fürchterlich für sich und andere.

Genau dasselbe sehen wir in dem Verhältnis zwischen Othello und Iago.

Othello war eine Monographie. Lear ist ein Weltbild. Shakespeare wendet sich von Othello zu Lear kraft des Dranges jedes Künstlers, sich selbst zu ergänzen, auf das Werk dessen Kontrast folgen zu lassen.

Lear ist die größte Aufgabe, die Shakespeare sich bisher gestellt hatte: die Qualen und die Schrecken der ganzen Welt zu fünf nicht langen Akten geformt. Der Eindruck des Lear ist: ein Weltuntergang. Shakespeare ist jetzt nicht dazu gestimmt, etwas anderes zu schildern. Was in seinen Ohren klingt, was sein Gemüt erfüllt, ist das Krachen einer Welt, die in Trümmer zusammenstürzt.

Dieser Umstand erklärt sein nächstes Werk, Antonius und Kleopatra. Er fand in diesem Stoffe einen neuen Text zu der in seinem Inneren tönenden Musik. In Marcus Antonius' Lebens-

lauf empfand er den tiefen Fall der alten Weltrepublik. Die Römergewalt, die strenge und barsche, zerbrach beim Zusammenstoß mit der Wollust des Morgenlandes.

Um die Zeit, da Shakespeare Antonius und Kleopatra dichtete, ist seine Melancholie bis zum Pessimismus gestiegen. Verachtung wird die ständige Stimmung bei ihm, eine Menschenverachtung im größten Stil, die mit dem Blute durch seine Adern rollt, aber eine fruchtbare, mächtige Verachtung, die sich in Bliß auf Bliß entladet. Werke wie Troilus und Cressida oder Coriolanus treffen bald das Verhältniß zwischen den Geschlechtern, bald die politischen Verhältnisse, bis alles, was Shakespeare in diesen späteren Jahren erlebt und ausgestanden, gedacht und erlitten hat, sich zusammendrängt in die eine, große, verzweifelte Gestalt, Timon von Athen, den Menschenhasser, dessen wilde Rhetorik, eine dunkle Essenz von dickem Blut und bitterer Galle, ausgeschieden wird, um Qualen zu lindern.

Inhalt

Erster Teil

	Seite
William Shakespeare (1564—1616)	5
Einleitung	5
I. Die Schwierigkeit sowie die Möglichkeit, seinen Lebenslauf zu schreiben	6
II. Stratford. Die Eltern. Die Kindheit	9
III. Die Heirat. Sir Thomas Lucy. Der Abschied von Stratford	16
IV. London. Gebäude, Trachten, Sitten	19
V. Politische und religiöse Verhältnisse. England als keimende Großmacht	23
VI. Shakespeare Schauspieler, Retoucheur älterer Dramen, angegriffen von Robert Greene	26
VII. Die Urheberschaft zu der Trilogie Heinrich VI.	30
VIII. Christopher Marlowe und sein Lebenswerk. — Titus Andronicus	37
IX. Shakespeares Jugendauffassung des Verhältnisses zwischen Mann und Weib. Seine Ehe unter diesem Gesichtspunkt. — Verlorene Liebesmüh. Die Erotik und der Stil. John Lyly und der Euphuismus. Das Persönliche	46
X. Love's labour's won, erster Entwurf zu Ende gut, Alles gut. — Die Komödie der Irrungen. — Die beiden Edelleute von Verona	63
XI. Venus und Adonis; die Naturbeschreibung. Lucretia; das Verhältnis zur Malkunst	73
XII. Der Sommernachtstraum. Die Veranlassung des Gedichtes. Aristokratische, volkstümliche, niedrigkomische und übernatürliche Elemente	82
XIII. Romeo und Julia. Die beiden Quartausgaben. Romanische Kunst. Benutzung alter Motive. Die Auffassung der Liebe	94
XIV. Moderne Angriffe auf Shakespeare. Die Bacon'sche Theorie. Die Kenntnisse Shakespeares auf allen Gebieten des Geistes und der Natur	112

XV.	Die Theater. Ihre Lage und Einrichtung. Die Schauspieler. Die Theaterdichter. Das volkstümliche Publikum. Das aristokratische Publikum. Shakespeares aristokratische Grundanschauung	Seite 126
XVI.	Die Schließung der Theater wegen der Pest. Die Möglichkeit einer Reise Shakespeares nach Italien. Stellen in der Widerspenstigen, im Kaufmanne und in Othello sprechen dafür . .	145
XVII.	Shakespeare wendet sich dem historischen Schauspieler zu. Sein Richard II. und Marlowes Eduard II. Mangel an Humor und stilistischem Willen. Englischer Nationalstolz .	153
XVIII.	Richard III. Psychologie und Monologe. Shakespeares Gabe, sich selbst zu verwandeln. Die Weiberverachtung. Die vorzüglichsten Szenen. Die klassische Richtung der Tragödie . .	162
XIX.	Shakespeare verliert seinen Sohn. Spuren von Trauer über diesen Todesfall in König Johann. Das alte Schauspiel desselben Namens. Die Veränderung von dessen Schwerpunkt. Die Entfernung jeder religiösen Polemik, Beibehaltung des nationalen Grundgepräges. Patriotische Stimmung. Der Gegensatz zwischen Normannen und Angelsachsen ist Shakespeare unbekannt, und er übergeht die Magna Charta . . .	180
XX.	Die Umarbeitung der Widerspenstigen. Die Entstehung des Kaufmanns von Venedig. Shakespeares Gedanken sind auf Erwerb und Besitz gerichtet. Sein steigender Wohlstand. Seine Aufnahme in The gentry. Seine Käufe von Häusern und Grundstücken, seine Geldgeschäfte und Prozesse	194
XXI.	Der Kaufmann. Die Quellen. Die Charaktere, Antonio, Portia, Shylock; Mondschein und Musik. Shakespeares Stellung zur Musik	202
XXII.	Eduard III. und Arden of Feversham. Shakespeares Diction. Der erste Teil von Heinrich IV. Er führt zum erstenmal seine eigenen Lebenserfahrungen in das historische Drama ein. Deshalb der Stoff ihn angesprochen hat. Das Wirtshausleben. Shakespeares Kreis. John Falstaff. Falstaff und Gracioso in den spanischen Schauspielen. Rabelais und Shakespeare. Panurge und Falstaff	221
XXIII.	Heinrich Percy. Die Meisterchaft der Charakterzeichnung. Hotspur und Achilles	240
XXIV.	Prinz Heinrich. Der Anknüpfungspunkt für Shakespeares Phantasie. Typischer, englischer Nationalheld. Die Frische und Vollkommenheit des Stückes	249
XXV.	Der zweite Teil von Heinrich IV. Alte und neue Gestalten. Einzelheiten. Heinrich V., das Nationaldrama. Vaterlandsliebe und Vaterländerei. Traum von einem Großbritannien .	257
XXVI.	Elisabeth und Falstaff. Die lustigen Weiber von Windsor. Der prosaische und bürgerliche Grundton des Stückes. Das Elfenpiel	265

XXVII.	Der spirituelle Zeitraum Shakespeares. Sein nunmehriger Frauentypus. Die geistreichen, jungen, vornehmen Mädchen. Viel Lärm um Nichts. Sklavisches Verhältniß zu der vorliegenden Fabel. Benedict und Beatrice. Seelische Entwicklung. Die niedrigkomischen Figuren	Seite 270
XXVIII.	Der helle, glückliche Zeitraum Shakespeares. Wie es euch gefällt. Landstreicherstimmung. Sehnsucht nach der Natur. Jacques und Shakespeare selbst. Das Stück ein Fest des Witzes	280
XXIX.	Vollendete seelische Harmonie. Was ihr wollt. Scherz mit dem Puritanismus. Die schwächenden Charaktere. Die herzgewinnende Anmut Violas. Das Lebewohl an den Scherz .	293
XXX.	Der Umschlag in Shakespeares Gemüt. Die steigende Schwermut, der Pessimismus, die Menschenverachtung des folgenden Zeitraumes	304

2/10 1513 -

€ 146 and eight v. Frid

3 Bde.

36, - €

